

Caruso St John.
Referência, continuidade, tradição.

Hugo Santoalha
FAUP - 2016

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Orientador: Professor Doutor João Paulo Providência
Co-orientador: Professor Doutor José Quintão

Obrigado,

Ao Paulo Providência pela disponibilidade, pela sabedoria e pela generosidade, próprias de um amigo.

Ao José Quintão por aqueles empurrões cheios de energia que me levaram na direcção certa.

Ao Adam Caruso e ao Peter St John pelo tempo disponível e por me terem recebido tão bem.

Aos meus pais e aos meus irmãos, por tudo aquilo que sou.

Aos meus amigos e à minha família.

Abstract

This dissertation will focus on some works by Caruso St John Architects, who in both their building and writing never hide the importance of history in the production of new work. There'll be a research to find where they meet with history, how they interpret it, and what they bring new in the sequence of architectonic tradition. There'll also be a research, by deeply studying some projects which are paradigmatic of their approach, of what are the mechanisms which allow for a certain continuity and for new works to integrate in determined specific contexts more or less consolidated, bringing new reciprocal relations between new and existing.

To achieve it we will resort, also and foremost, to three key ideas on the text by T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*. Even if originally the text focuses essentially on the area of literature and more specifically of poetry, there'll be an attempt of approaching it by the point of view of the discipline of architecture, of a vision of architecture with which the motivation of Eliot's essential ideas relates strongly and for which it can be transposed.

In his poetry, T.S. Eliot resorts to quotations of different classical texts and authors which, by reaction or by deference, suggest a certain relation with the past of literature, in a search for a collective dimension which it tries to transmit, some times more directly, other times more subtly. The resort of quotation will be recurring in this work.

Resumo

O trabalho terá por base algumas obras dos arquitectos Caruso St John, que tanto na sua obra escrita como construída, nunca escondem a importância da história na produção de trabalho novo. Procurar-se-á descobrir onde se encontram com a história, como a interpretam, e o que trazem de novo na sequência da tradição arquitectónica. Procurar-se-á, ainda, estudando alguns projectos paradigmáticos da abordagem de Caruso St John com mais profundidade, quais os mecanismos que permitem que haja uma certa continuidade e que as novas obras se integrem em determinados contextos específicos mais ou menos consolidados, trazendo novas relações recíprocas entre o novo e o existente.

Para tal recorrer-se-á, ainda e sobretudo, a T.S. Eliot, a três ideias chave do texto *A Tradição e o Talento Individual*. Ainda que originalmente o texto se foque essencialmente na área da literatura e mais concretamente da poesia, será aqui feita uma tentativa de abordagem sob o ponto de vista da disciplina da arquitectura, de uma visão da arquitectura com a qual a motivação das ideias essenciais de Eliot se relaciona fortemente e para a qual pode ser transposta.

Na sua poesia, T.S. Eliot recorre à citação de diferentes textos e autores clássicos o que, quer por reacção ou deferência, sugere uma certa relação com o passado da literatura, na procura de uma dimensão colectiva que tenta transmitir, umas vezes de forma directa, outras vezes de forma mais subtil. O recurso à citação será recorrente neste trabalho.

SUMÁRIO

10 Abrandar.

Motivações e pertinências do tema. Cultura, tempo e arquitectura. Uma pausa para pensar.

30 Ideias-chave.

Tradição conquistada.

Um passado construído pelo presente.

Contemporâneo como ideal.

64 Familiaridades.

Escola em Hallfield. Pavilhão Carlos Ramos. Bar em Chiswick.

82 Continuidade, descontinuidade e fragmento.

O quase tudo. New Art Gallery Walsall. A força da parede. Representação e imagem como ferramenta de projecto. Casa em Lincolnshire.

102 Uma nova verdade. Uma outra dignidade.

Casa em Berlim. Schloss Kórnik e Schloss Tegel. Escola em Lille. Bauakademie.

120 Construir para a cidade. Aproximações.

Europaallee Baufeld E, Zurich. Fernand Pouillon. Asnago Vender. Metamorfose da matéria.

134 Ruído e silêncio.

Considerações finais.

142 Anexos.

A conversation with Adam Caruso and Helen Thomas

A conversation with Peter St John

184 Referências bibliográficas.

188 Conferências.

190 Iconografia.

*Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.*

Fernando Pessoa, Isto.

Abrandar.

Estes momentos iniciais que escrevo são fragmentos de texto com relações entre si nem sempre óbvias. São montados de tal forma que podem ser lidos em continuidade. São pedaços de preocupações minhas e uma tentativa de relacionar coisas díspares, nem sempre directamente relacionadas com arquitectura, que me informam enquanto indivíduo na sociedade e me motivam enquanto arquitecto na cultura dessa sociedade. *I come, with all my discomfort, from the field of architecture. Architecture whose limits I try to extend; architecture which I use as a thinking model for a critical perception of our whole culture.*¹ A nossa cultura está difícil de entender.

*I think music – and arts in general – is essential for us to survive these difficult times, where people very much lost their values and lost one of the most important values which is ethics and compassion and a consciousness about ourselves and the needs of the others. We also lost a view over the injustice of the world and this is a very serious problem for each child, each young person, that has a virtual idea of the world instead of having a real one. The reality is not something that is important anymore so I think this is a serious problem nowadays.*²

Escolhi falar um pouco sobre este assunto porque me identifico com algumas das ideias que me parecem presentes no trabalho de arquitectos como Caruso St John. Porque as suas obras expressam sentimentos e despertam emoções que gostava de entender melhor. Têm algo de vulgar, de imperfeito, e ao mesmo tempo têm algo de belo que cativa. São-me próximas.

Sempre me interessei pela continuidade das coisas que valem a pena na vida, mesmo que tantas vezes nos pareçam escapar, que nos pareçam cada vez mais distantes, quase até ao limite do inatingível. E porque penso que cada vez mais é preciso um esforço maior para as manter perto de nós. É por isso que falo de coisas como referências, continuidades e tradições em arquitectura. Não as entendo como algo de conservador, mas como oportunidades de evolução conjunta, e quero apropriá-las melhor.

O mundo gira sobre si mesmo mais rápido que nunca. A informação não pára de chegar e vem na nossa direcção como pedras afiadas a uma velocidade estonteante, de todos os lados, de todas as maneiras, não há como fugir. E somos inevitável e arrebatadoramente esmagados pelo tamanho da montanha crescente. Penso que podemos recuar um pouco e escolher uma pedra que nos pareça mais bonita. E começar a subir a montanha aos poucos, escolhendo caminhos e coleccionando pequenas pedras. A paisagem vai-se compondo ao fundo.



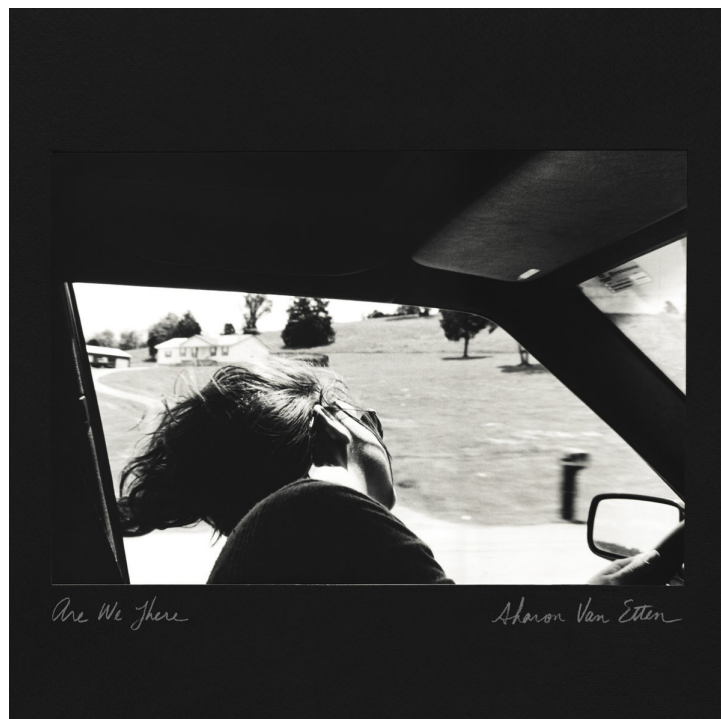
Nottingham Contemporary
Caruso St John, 2004-2009 (Detalhe de fachada)

O ritmo frenético do trabalho, do mercado, do consumo, das tecnologias, dos transportes, das ligações e das meias conversas leva-nos à exaustão. Sabem quando abrimos o vidro do carro na autoestrada e metemos a cabeça de fora e a força do vento é tanta que não conseguimos abrir os olhos ou respirar? Eu não, porque isso não se faz, mas é um pouco isso que significa o nosso quotidiano. Vivemos em apneia. E vemos muito pouco à nossa volta. Penso que podemos abrandar.

O nosso mundo é um lugar cada vez mais virtual e como consequência os projectos de arquitectura estão-se a tornar desfasados da realidade e do contexto, procurando a novidade e uma evolução desenfreada, aproximando-se por vezes da esfera da ficção científica. A velocidade de consumo parece exigí-lo. Somos submersos num mar infinito de imagens e temos dificuldade em manter-nos à superfície. Estamos a flutuar um bocado à deriva e é legítimo que tenhamos receio de que a corrente nos leve. Em terra, os turistas estão por todo o lado e tomam conta das cidades. Percorrem-nas apressados e olham para cima, coleccionando o máximo de imagens no menor tempo possível. Sobressai a necessidade superficial da vista ao longe, da grandiosidade e da imagem total. Penso que podemos fazer o esforço de colocar os pés bem assentes no chão e dar mais atenção aos pequenos detalhes do que está próximo de nós. Falo-vos de relações de materiais, de cores, de cheiros, de toque e de tantas outras pequenas coisas que dão sentido ao que somos, e que tantas vezes são esquecidas.

Falo-vos de realidade. Não estou a dizer que devemos colocar-nos à parte do mundo nem que a disciplina deve estagnar ou voltar a um passado idílico, pelo contrário. É inevitável que a arquitectura esteja ligada à economia e à indústria, e isso é mais uma das coisas que torna isto tudo ainda mais relevante nos tempos que correm. Mas penso que a disciplina da arquitectura pode manter um discurso próprio e com o qual as pessoas comuns se possam identificar. Assim como muitas outras disciplinas têm procurado fazer, ainda que dentro de limitações associadas às pressões que as financiam. As artes, e a arquitectura em particular, por inevitavelmente fazer parte desse mundo físico real contínuo no espaço no qual a vida humana decorre todos os dias, têm a oportunidade de colocar questões e de sugerir que se abrande um pouco, que se pare um pouco para pensar, que nos reencontremos novamente com aquelas emoções profundas que nos recolocam em contacto com a nossa condição original do ser, do ser espiritual.

Talvez o que quero dizer esteja relacionado com o modo como empregamos os instrumentos que temos à nossa disposição. Da relação do homem com o material, da forma como o trabalha, do modo como se apropria dele e o torna seu. Que o trabalho humano esteja presente e seja pensado como parte integrante de um projecto, seja de que tipo for. Talvez seja importante que as pessoas comuns continuem a sentir, lá no fundo, que têm um papel activo na construção e no carácter dos lugares onde vivem.



Are We There
Sharon van Etten, 2014 (Album Cover)

Quando Maria João Pires fala nas diferenças entre tocar um velho piano e um piano moderno, faz-se alguma luz na minha cabeça. Fala-nos da dificuldade de transformar um piano moderno em música pura, de sublimar o seu peso material, e fala-nos no seu som liso - sem imperfeições - e na enorme capacidade que este tem de se projectar e de seduzir. Pelo contrário, *os velhos pianos não têm um som sedutor, têm um som algo seco. E é muito bom este sentimento de não poder seduzir, de não ter nada para mostrar, é apenas a música que lá está. E a tua ligação com o maestro, com os músicos, com a orquestra, contigo próprio e com a música. Isso é muito bom. Eu luto sempre por esse sentimento, porque quando estou a tocar num concerto, não sinto que tenho de agradar às pessoas. Eu acho que devo amar as pessoas, que devo estar com elas, que devemos estar juntos a aproveitar a música, e luto sempre por isso. Mas os pianos modernos não te ajudam nisso. Ajudam-te a dar nas vistas, o que é errado.*³ A experiência de tocar o velho piano deu-lhe a capacidade de transpor esse conhecimento para se tentar apropriar do instrumento moderno de outro modo, de um modo que tenha algo mais a ver com a origem das coisas, que lhe permite interpretar compositores como Mozart, Schubert ou Chopin aliando à técnica uma qualidade humana, mais pessoal, muito ligada às pessoas e à transmissão sublimada do sentimento original de quem compôs.

É importante esta luta para que os padrões de qualidade de determinadas obras, projectos e valores do passado não se percam. É importante que os avanços tecnológicos sejam questionados, pensados, apreendidos pelas pessoas de uma forma crítica e pessoal. Sob pena de no final não nos restar nada de valor. E isso não tem a ver só com coisas muito eruditas, muito grandes, muito complexas, ou que estejam ao alcance apenas em tempos de abundância. Pode ter a ver com motivos do quotidiano. Se pensarmos que até na antiguidade clássica, na *Odisseia* de Homero, *Ulisses* não é um herói que pode tudo, que é um personagem que anda a deambular anos a fio pelo mediterrâneo...

Uma viagem relativamente recente que parece evocar algo muito próximo daquilo que tento dizer é o filme realizado em 1984 pelo cineasta alemão Wim Wenders: *Paris, Texas*. A sequência inicial revela-nos amplas imagens de um deserto onde eventualmente surge Travis – o personagem principal – deambulando exausto e solitário sem qualquer ponto de referência ou vestígio de uma imagem reconhecível à sua volta. Ao eventualmente chegar a um posto de combustível remoto, numa espécie de reencontro com a civilização, cai inanimado. Ao longo do filme, enquanto se tenta readaptar à sociedade, a posição relativa de Travis na composição de cada *frame* captado pela câmara reforça a sua solidão, gerando uma empatia muito forte do espectador para com o personagem principalmente através da imagem. A câmara é o instrumento moderno que Wenders apropria para através da imagem nos levar além da imagem, na direcção da presença de um espírito humano e de uma tensão dramática com os quais nos podemos identificar. Perto do final, quando a melancolia da imagem nos envolve completamente, Travis começa uma espécie de monólogo. Vemos Hunter, o seu filho, dentro de um



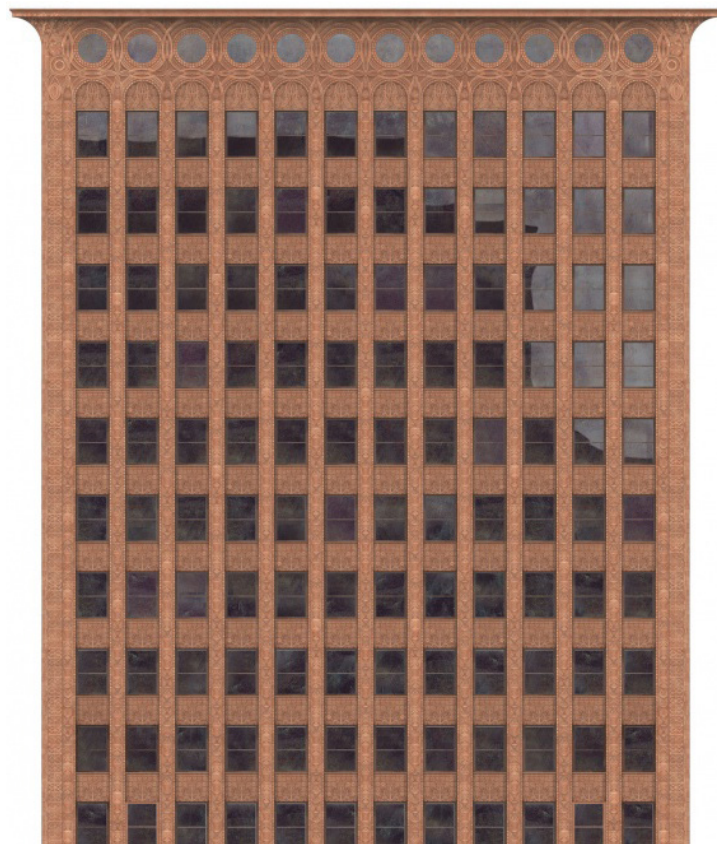
Paris, Texas
Wim Wenders, 1984 (3 Movie Frames)

apartamento moderno a ouvir a gravação da voz de Travis num pequeno gravador. A cidade e os automóveis ao fundo seguem o seu ritmo, enquanto no apartamento sobre a televisão moderna desligada vemos restos de comida e uma garrafa de *ketchup* com o rótulo à vista. Hunter está sentado de costas voltadas para isto tudo e, com o olhar fixo no gravador, escuta serenamente. A câmara move-se lentamente enquanto a imagem arrebatadora vai dando lugar às palavras que iniciam a sequência final. E é aí, quando imagem e linguagem se sobrepõem, que a solidão de Travis nos atravessa os ossos e sentimos uma dor esmagadora. Diz-se que foi pela palavra que começou a ser contada a história da viagem de Ulisses. Só mais tarde foi transcrita para texto. A tecnologia permite a cineastas como Wim Wenders contar histórias através do cinema, mas não vejo na sua atitude uma necessidade de progresso ou a procura de uma evolução do cinema como indústria. Vejo uma apropriação das possibilidades oferecidas pela indústria por parte do artista, que continua a contar as mesmas histórias de sempre, aquelas histórias banais do dia-a-dia das pessoas, à imagem do seu tempo. A técnica não é, aqui, um fim em si mesmo.

*Architecture is perception; architecture is research without the demand for progress. (...) What else can we do but carry within us all these images of the city, or pre-existing architecture and building forms and building materials, the smell of asphalt and car exhaust and drain, and to use our pre-existing reality as a starting point and to build our architecture in pictorial analogies?*⁴

Se, para dotar os seus edifícios de qualidades cívicas, Schinkel em Berlim se faz valer do seu conhecimento da linguagem clássica, se Berlage no seu famoso edifício para a Bolsa de Amsterdão usa a linguagem do Românico com grandes estruturas metálicas no seu interior complexo para integrar as novas necessidades programáticas do seu tempo na cidade tradicional. Se Richardson na América traz escala aos seus enormes edifícios programaticamente ricos e complexos através do desdobramento do arco de volta perfeita românico e Sullivan se apropria deste método para domar a grande escala da construção em altura, afastando-se progressivamente dele e levando-o mais além, dotando os seus edifícios das mesmas qualidades cívicas, é porque se fizeram valer da história, reinterpretando-a, adaptando-a às novas técnicas e usos. As grandes evoluções na indústria da construção, das quais o aço e o elevador são exemplos paradigmáticos, não se transformaram em arquitectura por si só. Foram incorporados no corpo da disciplina da arquitectura cujos valores alguns arquitectos se esforçaram por continuar, desenvolvendo uma arquitectura pública com forte carácter cívico e que fosse de encontro às necessidades económicas e políticas da sua época.

É com este sentido de responsabilidade para com a cidade que surgem os primeiros edifícios de escritórios no Século XIX na Europa. Nos Estados Unidos da América, o rápido crescimento económico e consequente crescimento de grandes cidades como Chicago ou Nova Iorque significaram que a indústria da construção necessitasse de acompanhar esse ritmo. O facto de



Guaranty Building, Buffalo NY
Louis Sullivan, 1896 (Alçado)

o país e as cidades serem relativamente recentes poderia ter legitimado a aplicação directa dos avanços tecnológicos numa nova arquitectura americana *high-tech*, mas o que tornou a arquitectura norte-americana tão culturalmente relevante foi precisamente a procura conjunta de, às novas tecnologias, aliar as qualidades cívicas de uma arquitectura europeia historicamente riquíssima em possibilidades que reflectisse, mais do que a imagem superficial de uma nova arquitectura, a imagem de um país e de uma arquitectura que sabia bem quais as suas bases, quais os valores com que se identificava, e que queriam apropriar como seus. Em 1896, Sullivan erguia um dos exemplos máximos desta abordagem em Búfalo, Nova Iorque. O *Guaranty Building* seria um edifício de escritórios por excelência, e como tal precisava de uma grande área de fachada envidraçada para iluminar os interiores profundos que um edifício desta escala teria inevitavelmente. A construção rígida e rigorosa em estrutura de grelha metálica permitiu isso e permitiu que o edifício se erguesse lá no alto, enquanto que motivos clássicos como a cornija no topo parecem domar a grande escala do volume, devolvendo-o à terra. Os elementos verticais e horizontais, como colunas e vigas que compõem a fachada dão lugar ao vidro nos espaços vazios. O uso inovador da terracotta - até então usada nas construções sobretudo por motivos técnicos como protecção contra incêndios - como elemento nobre principal de revestimento da fachada dotou o edifício de uma cor terrena que, juntamente com os repetidos padrões decorativos com motivos vegetais visualmente tão fortes e tão orgânicos que parecem celebrar o lado quase selvagem do novo continente, quase anulam a grande forma do edifício, exaltando a sua presença material. A Europa observava com respeito. Muita coisa mudou entretanto.

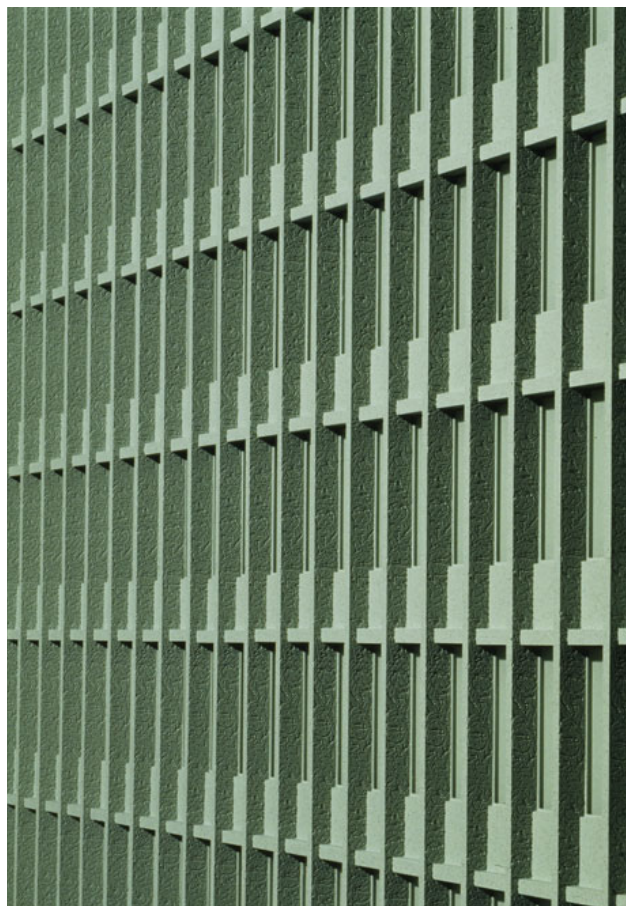
Quando em Londres encontrei o edifício para escritórios *Holland House* que o arquitecto holandês Hendrik Petrus Berlage construiu em 1916 senti um grande respeito pela atitude de Sullivan e essa mesma tentativa de integração no tecido da cidade e através da forma, da matéria, da cor, do uso repetido da janela e da escala humana nos painéis de terracota que revestem as ombreiras e padieiras na fachada, subtilmente diferentes entre si, como se cada um tivesse sido feito individualmente pela mão do homem. Acerca do edifício, Berlage escreve em 1918: *It will perhaps interest you to learn that an iron frame being prescribed by the municipality, I solved the problem by covering the same with glazed terra cotta, in accordance with the later construction of some of the american skyscrapers.*⁵ A influência dos grandes edifícios de escritórios norte-americanos começava a tornar-se evidente na Europa. A verticalidade dos elementos da fachada dá ao edifício um aspecto de grande solidez ao longo da rua ao mesmo tempo que permite grandes janelas que iluminam o espaço interior sem expor a privacidade dos ocupantes. A base em granito preto forma um plinto que alcança o topo nas extremidades da fachada, fazendo com que o edifício se destaque e surja como algo em si mesmo, mas com uma materialidade de conjunto e construção que o ligam muito à rua e à cidade em que surge com um misto de vulgaridade, anonimato e ao mesmo tempo uma enorme singularidade, que a torna especial. Mesmo em frente impõe-se o famoso edifício *The Gherkin*, completado pelo



Holland House & The Gherkin
Hendrik Petrus Berlage, 1916. Norman Foster, 2003

arquitecto Norman Foster em 2003 para a empresa *Swiss Re*, contrastando fortemente com todas estas características. Aqui, a forma é total e perfeitamente identificável à distância e os grandes elementos constructivos que a tornam possível só poderiam ter sido possíveis através do trabalho da máquina e do computador. Encontrei o som liso e sem imperfeições dos pianos modernos, perfeitamente montado por máquinas ou tocado por qualquer ser puro que veio do futuro. A aplicação da tecnologia é directa. Parecia, de facto, que um enorme foguetão aterrara ali vindo de um planeta longínquo, arrasando tudo à sua volta. O ruído dos motores continua a ecoar pela cidade. O edifício de Berlage e a fachada da rua de que faz parte escaparam por pouco ao acontecimento, mas a sua relação com a cidade ficou irremediavelmente afectada, frontalmente exposta. *When I speak of ugliness in the realm of the spirit, I am referring to the total lack of what one might call a common purpose in our existence, a sense of working together toward one goal. A certain consecration of life is lacking, ultimately a lack not of education... but of culture, which is something quite different. For is not culture the accord between a spiritual core, the result of communal aspiration, and its reflection on material form, that is to say, art? Humanity, seen as the community, no longer has an ideal. Personal interests have replaced mutual, spiritual interests and have assumed a purely materialist form, money. You are saying, quite rightly, that it is unnecessary to repeat this well-known fact yet again. But the economic reasons for artistic decline cannot be ignored.* ⁶

Era aqui, Londres 2003, o auge da globalização e do sector terciário na Europa e os grandes edifícios para escritórios proliferavam um pouco por todo mundo. A arquitectura terá correspondido ao longo dos anos a essa proliferação massiva, adoptando a mesma vontade de espectáculo e crescimento rápido que caracteriza os grandes agentes que a financiam, de tal modo que uma determinada preconcepção utilitarista e tecnológica foi sendo associada à tipologia do edifício, numa espécie de legitimização universal decorrente do uso massivo. Foi também em 2003 que Caruso St John realizaram o estudo prévio⁷ de um edifício de escritórios para a empresa *Argent*, que faria a frente de uma nova praça que iria surgir entre duas das mais importantes estações de caminho de ferro em Londres, *King's Cross* e *St. Pancras*. E foi precisamente aqui que sentiram a necessidade de vincar uma aproximação muito grande à história da arquitectura, confrontando a alienação tecnológica moderna, nomeadamente nas fachadas organizadas por um ritmo marcado de finos elementos verticais levemente decorados que transmitem uma grande presença da matéria à medida que se percorre a rua, ao mesmo tempo que permite uma extensa iluminação natural. As fachadas seriam construídas com elementos de betão pré-fabricado com cores integrais dadas pelo uso de areias e agregados como pórfiro verde no corpo do edifício e basalto preto na base, evocando declaradamente precedentes históricos como o *Guaranty Building* de Sullivan e a *Holland House* de Berlage como *meio para situar, dar forma, a este tipo de programa*,⁸ à imagem do seu tempo, numa atitude céptica que sugere que se páre um bocado para pensar o presente, sempre o presente, fazendo reemergir todo um mundo que se pensava esquecido onde a construção estaria ligada ao ser e ao estar.



Office Building Study, Kings Cross Central
Caruso St John, 2003 (Detalhe da maqueta)

No seu filme autobiográfico de 1977, *Annie Hall*, Woody Allen iria usar a casa onde nasceu em Nova Iorque como cenário onde o protagonista Alvy Singer teria nascido. O cineasta estava à procura de locais para as gravações do filme quando viu uma casa mesmo por baixo de uma montanha-russa em Coney Island e não hesitou em alterar os planos iniciais do guião. Alvy Singer afinal teria nascido e vivido a sua infância ali por baixo da agitação da montanha-russa impositiva, o que para além de tornar difícil tarefas tão simples como comer a sopa, que vertia de cada vez que tentava levar a colher à boca, seria a causa de fundo da sua ansiedade constante: *My analyst says I exaggerate my childhood memories, but I swear, I was brought up underneath the roller coaster in the Coney Island section of Brooklyn. Maybe that accounts for my personality, which is a little nervous, I think. You know, I have a hyperactive imagination. My mind tends to jump around a little, and uh I I I have some trouble between fantasy and reality.*⁹

30 anos depois, em 2007, os arquitectos Caruso St John convidaram o artista plástico Thomas Demand para participarem em conjunto no concurso público para reformular um espaço na *Escher Wyss Platz* em Zurique, uma parte importante do sistema de transportes com má reputação na cidade, que coincidia com a renovação do viaduto *Hardbrücke* construído nos anos 60, a construção de uma nova linha de eléctrico, e uma crescente actividade comercial e cultural que ia atraindo novos habitantes. O local de intervenção era mesmo por debaixo do viaduto, onde até à data o crime proliferava e o projecto da parceria entre os arquitectos britânicos e o artista alemão não poderia nunca por si só resolver problemas muito mais profundos, de natureza física, com a imposição do viaduto como forte barreira física e psicológica, assim como problemas de natureza política e de gestão urbana. Em vez de tentar resolver tudo, intervíram colocando questões cirúrgicas que apontam sobretudo para as origens do problema e que obrigam a reflectir sobre a condição de presente em que nos encontramos. Citando Thomas Demand, sobre a referência a *Annie Hall*, esta *não acontece só porque é muito engraçada; (...) nós pensamos que éramos uma espécie de terapeutas do espaço público.*¹⁰ O objectivo era ajudar a tornar este espaço associal num espaço mais social, e para isso não bastava intervir com um objecto de arte pública que as pessoas pudessem adorar à sua frente como se adora uma bela obra de arte num museu, ou descartar completamente à medida que o seu efeito potencialmente marcante fosse desvanecendo com o tempo. Optaram por discutir programas que pudessem gerar a sua própria vida e adaptar-se à passagem do tempo, fazendo parte da rotina das pessoas, como um restaurante, e chegaram a fazer um plano de negócios para ter a certeza de que eram programas rentáveis naquela área. Mais do que isso, fizeram-no de tal forma que a esses programas fosse inerente a mesma força imagética, reflectiva e crítica que uma obra de arte pode ter. O projecto sendo na Suíça, levantou questões como a globalização e de como esta não funciona só num sentido, com *o dinheiro a vir da China ou de Angola ou de qualquer sítio para cá, mas também funciona ao contrário, e imagens viajam, e referências viajam.*¹¹



Annie Hall
Woody Allen, 1977 (Movie frame)

Na altura, uma pequena casa antiga chinesa desafiava as probabilidades e era a última que resistia a desaparecer para dar lugar a um grande centro comercial na cidade de Chongqing. As imagens desta história percorreram o mundo, sobretudo no dia em que finalmente a pequena tipologia - a que os agentes imobiliários deram o nome de *casa-prego* por, para eles, a casa ser como um velho prego cravado numa tábua de madeira lisa - cedeu e foi demolida numa espécie de espectáculo assistido por multidões. A resiliência do habitante, que colocou a bandeira da China no topo da casa, parece reclamar a importância de manter uma identidade social e cultural que foi sendo construída sobre as bases da vida quotidiana chinesa ao longo do tempo e que se ia perdendo tão rapidamente quanto o dinheiro e a ambição permitissem. A notícia chegou a Berlim, onde Caruso St John e Thomas Demand se reuniram para discutir o projecto de Zurique e a resiliência do pequeno habitante motivou-os tanto que quiseram fazer algo como em *Tom & Jerry*, em que o gato está sempre a tentar bater-lhe com um martelo e o rato sai ali pelo buraco na parede. Aqui, alguém tentava sempre esmagar a casa mas ela sai novamente em Zurique.¹²

A dupla propõe um restaurante chinês em Zurique, debaixo do viaduto, e um quiosque. Os volumes seriam como reproduções em maquetas do edifício da casa, onde funcionaria o restaurante, e de outro edifício nas suas imediações em Chongqing, onde seria o quiosque, mas procuram evitar aparecer na cidade como um monumento em homenagem a qualquer coisa sobretudo através da construção e da presença material abstracta e banal ao mesmo tempo, e também da sua forma e posicionamento distorcido e cuidadosamente adaptado à topografia da estrutura pesada do viaduto, aparecendo quase como fragmentos de uma rua pré-existente que desapareceu com a construção do viaduto. Quando o projecto estava concluído e pronto a ser construído foi a votação pública, como é hábito na Suíça, e a sua aprovação falhou por 0,8% dos votos. Caindo por terra em Zurique, volta a surgir em Veneza, na bienal de 2010, agora sob a forma de um fragmento da memória do projecto à escala real, dentro de uma sala de exposições, construído em madeira pintada, com um acabamento que lhe transmite a sensação de um cartão ensopado em água, quebrado e desgastado pelo tempo, com o interior praticamente vazio, como o fantasma de um mundo perdido que daria lugar a um futuro genérico.

Parece haver uma ânsia generalizada pela certeza, pelo futuro, pelo progresso, que nos impede viver o presente. O presente é o tempo verbal que sobressai no álbum *Are We There* da cantora pop norte-americana Sharon Van Etten, mas sempre com uma certa angústia de fundo pela inevitabilidade de um futuro incerto. A música suave é complementada pela fragilidade da emoção com que canta as letras cruas, ora doces ora violentas e dolorosas. Transmitem sobretudo que a vida não se faz só dos grandes momentos que desvanecem, mas principalmente do dia-a-dia, da rotina, em que a realidade dos nossos defeitos se revela tão vulgar como bela e assustadora. O título, a imagem na capa do álbum e as músicas parecem enfatizar essa carac-



Casa Prego
Chongqing, China

terística tão humana de estar sempre em transição. Sabem quando eramos pequenos e íamos no banco de trás do carro e estávamos sempre a perguntar onde estamos, se já chegamos? A viagem pode ser mais fácil se olharmos bem perto à nossa volta. *E assim como os pássaros buscam protecção nos esconderijos da folhagem da árvore, também as sensações se refugiam nas rugas sombrias, nos gestos deselegantes e nas manchas despercebidas do corpo amado, em cujo esconderijo se refugiam em segurança. E ninguém que passe adivinhará que, precisamente ali, no que é imperfeito e criticável, se aninha a emoção do adorador, rápida como um raio.*¹³

Se quisermos, o tempo permite-nos que o respiremos um pouco. Permite-nos ser. Permite o emergir de um espírito, o espírito de um todo comum.

Pretendo com este trabalho desvendar alguns temas que possam estar inerentes a estas noções, à ideia de uma arquitectura que reflecta a condição humana, contínua no tempo, de uma disciplina que sabe reconhecer a enorme valia e qualidades do seu passado, transportando-se na história e adaptando-se às condições do presente. A esta ideia de continuidade, alia-se a ideia de uma dimensão colectiva da arquitectura, e a estas duas, a ideia de tradição.

O trabalho terá por base algumas obras dos arquitectos Caruso St John, que tanto na sua obra escrita como construída, nunca escondem a importância da história na produção de trabalho novo. Procurar-se-á descobrir onde se encontram com a história, como a interpretam, e o que trazem de novo na sequência da tradição arquitectónica. Procurar-se-á, ainda, estudando alguns projectos paradigmáticos da abordagem de Caruso St John com mais profundidade, quais os mecanismos que permitem que haja uma certa continuidade e que as novas obras se integrem em determinados contextos específicos mais ou menos consolidados, trazendo novas relações recíprocas entre o novo e o existente.

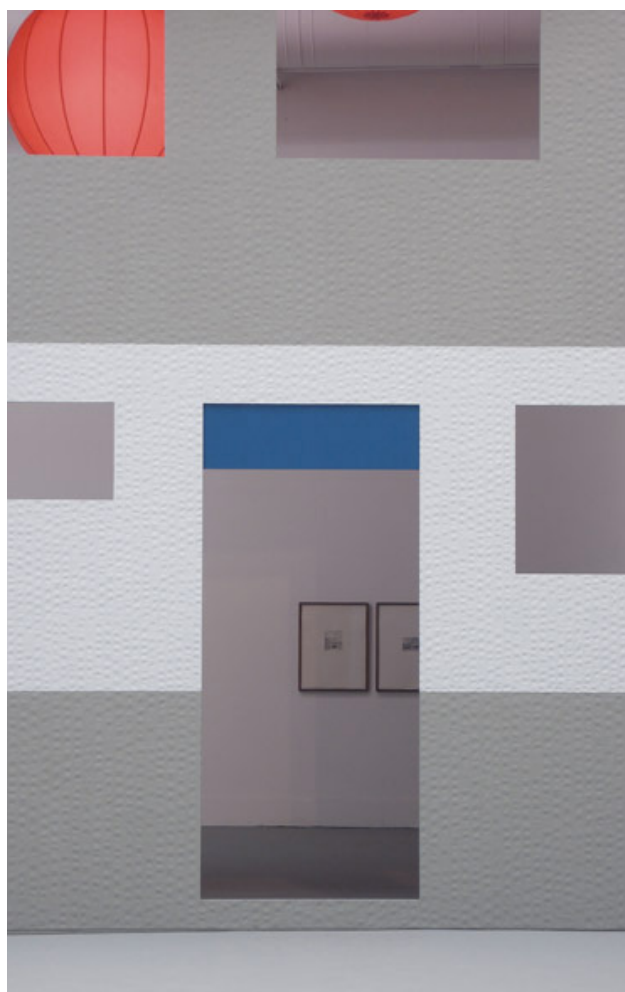
Para tal recorrer-se-á, ainda e sobretudo, a T.S. Eliot, a três ideias chave do texto *A Tradição e o Talento Individual*. Ainda que originalmente o texto se foque essencialmente na área da literatura e mais concretamente da poesia, será aqui feita uma tentativa de abordagem sob o ponto de vista da disciplina da arquitectura, de uma visão da arquitectura com a qual a motivação das ideias essenciais de Eliot se relaciona fortemente e para a qual pode ser transposta.

Na sua poesia, T.S. Eliot recorre à citação de diferentes textos e autores clássicos o que, quer por reacção ou deferência, sugere uma certa relação com o passado da literatura, na procura de uma dimensão colectiva que tenta transmitir, umas vezes de forma directa, outras vezes de forma mais subtil. O recurso à citação será recorrente neste trabalho.



Nagelhaus, Zurich
Caruso St John e Thomas Demand, 2007-2010 (Maqueta)

- 1 HERZOG, Jacques, *The Hidden Geometry of Nature*
- 2 PIRES, Maria João, *Interview for Fryderyk Chopin Institute*
- 3 *Idem*
- 4 HERZOG, Jacques, *The Hidden Geometry of Nature*
- 5 BERLAGE, Hendrik Petrus, *letter to William Gray Purcell, 18 June 1918*
- 6 BERLAGE, Hendrik Petrus, *Thoughts on style in architecture*
- 7 Este estudo parece ter sido um precedente importante na obra de Caruso St John, sobretudo para o projecto de 2004 Nottingham Contemporary, que é quase a materialização do primeiro num programa muito mais fechado, uma instituição artística e cultural.
- 8 AURELI, Pier Vittorio, *Forma y resistencia. Una conversación con Caruso St John*
- 9 Alvy Singer em *Annie Hall*
- 10 DEMAND, Thomas, *Meeting Architecture: l'architettura e il processo creativo*
- 11 *Idem*
- 12 *Idem*
- 13 BENJAMIN, Walter, *Solicita-se ao prezado público que conserve o bom estado destes jardins*



Nagelhaus, Veneza
Caruso St John e Thomas Demand, 2010

“Se a única forma de tradição, de legado, consistisse em seguir os caminhos da geração imediatamente precedente, «a tradição» devia ser francamente desencorajada. Temos visto muitas destas singelas correntes perderem-se na areia; e a novidade é melhor que a repetição.

A tradição não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos. E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade.

(...) A necessidade com a qual (o poeta) se conformará, à qual aderirá, não é unilateral; o que acontece quando a criação de uma obra de arte é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal, a qual é modificada pela introdução da nova, da verdadeiramente nova, obra de arte. A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua totalidade ser alterada, embora ligeiramente e, assim, se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores de cada obra de arte; e isto é a concordância entre o velho e o novo. Quem quer que tenha aprovado esta ideia de ordem, da forma da literatura europeia, da literatura inglesa, não achará absurdo que o passado seja alterado pelo presente, tanto quanto o presente é dirigido pelo passado. E o poeta consciente disto apercebe-se de grandes dificuldades e responsabilidades.

Em certo sentido, ele apercebe-se também de que será inevitavelmente julgado pelos padrões do passado. Digo julgado, não amputado; julgado não como igual, ou pior, ou melhor do que os mortos; e, certamente, julgado não pelos cânones dos críticos mortos. É um juízo, uma comparação, na qual duas coisas são medidas por cada uma delas.

(...) No que há que insistir é ter o poeta de desenvolver ou procurar o conhecimento do passado e dever continuar a desenvolver esse conhecimento ao longo da sua carreira.

O que acontece, é uma rendição contínua de si próprio, como ele é no momento, a algo mais precioso. O progresso de um artista reside num contínuo auto-sacrifício, numa extinção contínua da personalidade. (...)”

tradição conquistada

O artista plástico Gerhard Richter nasceu no ano de 1932 em Dresden, na Alemanha. Viveu períodos conturbados da história em que o poder estabelecido colocava em prática ideologias assassinas em massa como o Nazismo de Adolf Hitler e o Comunismo Soviético de Joseph Stalin. Durante a Segunda Guerra Mundial, aquando dos bombardeamentos de Dresden em Fevereiro de 1945, o jovem Richter ouvia os estrondos das bombas à distância, da pequena vila onde vivia nos arredores, e quando voltou a Dresden as ruínas e a destruição estavam por toda a parte.

Talvez estes eventos tenham afectado Richter desde cedo e moldado a sua sensibilidade artística de tal forma que quando reaviva a pintura de acontecimentos históricos no século XX, faz *o contrário de tudo o que toda a gente tinha feito tradicionalmente*, afirma Robert Storr, ou seja, ao contrário do que era a tradição das pinturas históricas que ao longo dos séculos vinham representando e *celebrando os mais poderosos e a tendência consensual de uma sociedade, (...) as pinturas da série 'Baader-Meinhof' são o oposto, não celebram os poderosos, celebram o poder desafiado*.² Ao representar o grupo terrorista *Baader-Meinhof*, que se opunha à sociedade capitalista do pós-guerra, Richter relaciona-se com a história directamente mas agora, em vez de uma base para a concordância, partilha outro lado da sociedade, com todas as problemáticas que isso acarreta, trazendo ao género da pintura histórica uma nova relevância social, *reavivando-o e dando-lhe uma certa legitimidade que, diz Storr, penso que ninguém esperava que voltasse a ter*.³

Na obra de 2005 *September*, Richter representa o momento em que o segundo avião está prestes a embater no World Trade Center, nos ataques terroristas de 11 de Setembro de 2001. Richter terá pintado a imagem com óleos sobre a tela branca para depois raspar os pigmentos sobrepostos na tela, misturando o cinza dos edifícios com o laranja do fogo e o azul do céu, que resultam numa espécie de cinza acastanhado tão intenso que parece fumo denso, ao mesmo tempo que expõe pequenos pontos brancos de tecido que dão à imagem a impressão de que tudo se está a desintegrar. A própria técnica de pintura representa aquele momento ténue em que a desintegração dos edifícios, dos aviões, dos terroristas, dos civis, está iminente. Ao contrário das pinturas antigas que tinham geralmente grandes escalas para levar o espectador para dentro dos acontecimentos e engrandecer os actos históricos que representavam, Richter representa esta cena num formato relativamente pequeno, de 52x72cm, mostrando *o evento como era suposto ser visto, por milhões de pessoas através da televisão (...) numa escala que é anti-dramática especificamente direccionada para não ser uma grande imagem heróica*.⁴ No fundo, é importante perceber como após um momento de desolação, sem tradição, se constrói uma tradição.



Baader-Meinhof: Gegenüberstellung 2
Gerhard Richter, 1988 (Oil on canvas)

*Unburdened by the moral strictures of modernism, Richter can move freely between abstraction and figuration. (...) With his heightened senses of erudition and technique, Richter has access to the forms and affects of the whole of twentieth century painting. I guess we have the immodest ambition to make architecture like Gerhard Richter's paintings.*⁵

A continuidade na arquitectura, ou a sua dimensão colectiva, está longe de ser uma sequência contínua no tempo com elementos a montante e a jusante, em que uma geração segue cega e despreocupadamente os que lhe antecederam. É necessário um certo afastamento, uma percepção muito mais global da história da arquitectura para se ter um olhar crítico sobre o que está perante nós. A tradição não pode ser vista como uma coisa herdada, que vem ter connosco, ou como algo transmitido de geração em geração como ensina a genética. A tradição tem algo de emancipação em si mesma. Deve ser conquistada com grande trabalho, ir profundamente de encontro às coisas e colocá-las em causa. Ao fazê-lo, e com o crescimento da consciência que vamos tendo do mundo, iremos desenvolver uma capacidade crescente de seleccionar aquilo que queremos reclamar como nosso, aquilo com que nos identificamos e que vemos como essencial na construção da nossa forma de ver a arquitectura e as coisas.

*The act of choosing, from a spectrum of formal and historical possibilities, has always been important in the production of art. The renaissance architect referring to a specific Corinthian column from the ruins of Rome or the rejection of post renaissance pictorial conventions by the Pre-Raphaelites, both rely on the erudition and judgement of the individual artist, quite apart from any positivist ideas of zeitgeist.*⁶ O passado não deve, então, ser visto como um todo indiscriminado, mas antes de uma forma crítica que permita escolher dentro das suas enormes possibilidades. Não é todo o passado que nos interessa, é um determinado passado, um determinado conjunto de ideias, épocas, obras e autores. Deve, no entanto, o conhecimento e utilização dessas possibilidades ser alargado a mais do que uma ou duas admirações pessoais ou um período específico, algo que só com a passagem dos anos se torna verdadeiramente possível. Essa consciência crescente do passado levará ao sacrifício da individualidade (ou ego) do autor em detrimento de um bem comum, a tal dimensão colectiva da arquitectura ou, se quisermos, a um sentido de tradição.

A procura crescente por uma verdade maior que trata a vida como um todo e o tempo como um só tem a ver com uma certa ordem relativa entre as coisas, que só podemos aspirar a atingir em Arquitectura se formos capazes de interpretar a sua verdadeira essência, a verdadeira razão do modo como as coisas são e foram feitas.

Referindo-se à ideia de tradição clássica, José Miguel Rodrigues diz que *o legado clássico resulta de uma ligação íntima entre a forma e a técnica com base numa mesma ideia de arquitectura.*⁷ Ou seja, que a forma estará intimamente ligada à construção, e que esta pode e deve desenvolver-se dentro desse mesmo ideal, adaptando-se às novas técnicas e usos do seu tempo. Esta



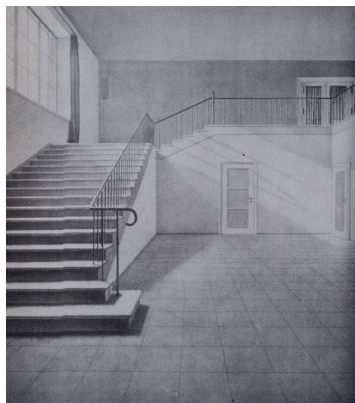
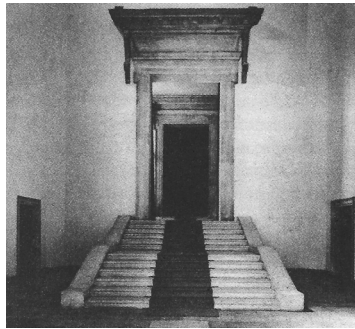
September
Gerhard Richter, 2005. (Oil on canvas)

acepção da ideia de tradição clássica capta a verdade maior de que falamos e conduz a um sentido prático da arquitectura e a uma visão do arquitecto como um catalisador que se apropria da matéria e do conhecimento adquirido para resolver um determinado problema.

“Existe um traço que distingue as obras de todos aqueles a que chamo construtores e que constitui a sua qualidade específica. Falo daquelas obras que mostram com evidência que o único objectivo dos que as fizeram foi a obra em si mesma, ou seja, a obra como afirmação da sua própria necessidade e da sua específica condição material, falo daquelas obras cujo único objectivo é criar espaços reais, concretos e portanto afirmativos, sem ambiguidades, nem espaços ilusórios, cenográficos ou auto-referenciados.”⁸

A citação supracitada, da autoria de Giorgio Grassi, encontra-se no livro de José Miguel Rodrigues, seu admirador confesso, e é seguida de uma comparação de Rodrigues entre a escada de Palladio para o refeitório do *Mosteiro de San Giorgio Maggiore* e a escada de Michelangelo para a *Biblioteca Laurenziana*, que serve como comparação entre os dois autores. De facto, com condições a priori tão idênticas, e recorrendo ambas a uma mesma linguagem clássica, os resultados finais não podiam ser mais distintos. Rodrigues diz na introdução ao seu livro que *num gesto de retórica, Michelangelo desdobra a sua escada em três lances que depois reúne num único lance final. Sem retórica, afirma, Palladio lança a sua escada no alinhamento exterior das ombreiras da porta. Na biblioteca, a escada assume-se como o protagonista do espaço onde se insere. No Mosteiro, a escada simplesmente instala-se no espaço de que dispõe. (...) Analogamente, na nossa acepção de tradição clássica, Palladio ocupa uma posição inquestionável, enquanto Michelangelo, pelo carácter não absolutamente prático das suas soluções, uma posição de fronteira. Na escada de Michelangelo, apesar de toda a genialidade, sentimos um ‘artista’ cujo talento, de certa forma, se sobrepõe à tradição clássica no interior da qual, apesar de tudo, o autor aceita trabalhar.*⁹ Esta comparação de José Miguel Rodrigues serve um pouco para justificar um posicionamento do autor junto de Palladio, uma das principais referências seleccionadas dentro da tradição clássica no desenvolvimento da sua tese. Expõe aqui uma visão muito rigorosa do arquitecto como construtor, condição que, segundo o autor, o caracteriza como indubitavelmente inscrito na tradição clássica. E esse extremo rigor e abordagem prática, que parece repudiar o uso de uma certa retórica, ou pelo menos questioná-lo como algo que pode colocar em causa a sua integração inequívoca na tradição clássica, assinala uma escolha, um sentido, um determinado posicionamento do autor dentro da história da arquitectura. Nesse sentido, a escada que o arquitecto alemão Heinrich Tessenow lança no interior do seu edifício para o *Teatro em Hellerau* enquadra-se no interior da tradição clássica pela sua construção muito directa e pelo uso apropriado da escala, do volume e da luz natural para conferir ao espaço as qualidades espaciais que o seu uso requer, com um mínimo de recursos disponíveis.

Tessenow nasceu em 1876 em Rostock, cinco anos após a Unificação da Alemanha, numa



Escadarias
Michelangelo. Palladio. Tessenow.

altura em que a industrialização no país era massiva e as cidades, mas sobretudo o campo em seu redor, atraíam multidões de trabalhadores fabris. Um dos resultados imediatos dessa mobilização de massas foi a especulação, amontoamento e sobrelotação da habitação para as classes mais baixas no país, cujas condições de vida seriam substancialmente complicadas. Tessenow cresceu com essa consciência e procurou, como arquitecto, uma alternativa para a cidade industrial herdada. Não olhou só para aquilo que estava disponível, procurou muito mais profundamente na história aqueles períodos com que se identificava e que coincidiam sobretudo com uma Alemanha orgulhosa, cultural e socialmente forte, baseada numa tradição clássica sobretudo grega, a base mais pura da civilização europeia que se reflectia nas artes, com pintores como Caspar David Friedrich expressando esse ideal clássico alemão nas suas obras de paisagens frias e solitárias, em que por vezes surgem ruínas de templos gregos pousadas sobre o monte¹⁰ mas também de grandes igrejas góticas perdidas na floresta gelada¹¹. Mas também sempre presente uma ideia do interior da casa como refúgio e abrigo das intempéries, cheio de uma dignidade simples mas reconfortante. E uma forte relação com a paisagem e com um certo pragmatismo construtivo que Tessenow terá absorvido também e sobretudo do trabalho do grande arquitecto alemão do Século XIX, Karl Friedrich Schinkel.

A carreira de Tessenow ficou marcada pelos seus projectos para habitações modestas, económicas, com a arquitectura muito reduzida ao essencial, em que as classes operárias poderiam viver no campo ou na pequena cidade com uma grande dignidade e integridade que vinha precisamente dessa simplicidade e dessa verdade que não procura mostrar mais do que aquilo que somos, que permitiria viver de acordo com as necessidades e possibilidades do seu tempo. Nos desenhos que produzia frequentemente para pensar os seus projectos, Tessenow começava por pensar as casas a partir do interior, como um refúgio muito pessoal do habitante, presente na figura do pai e da família alemã do Século XX. Um abrigo reconfortante que protege da violência esporádica da natureza, mas que protege da violência pessoal e social que é o mundo lá fora, protege do mundano, protege do vício e protege do superficial. A cidade está para lá da barreira das quatro paredes, e é a porta o lugar ao qual é dada a importância de desenho de um espaço simbólico de fronteira entre os dois mundos, e que daria dignidade à casa do operário. Ináki Ábalos confessa que os desenhos de Tessenow suscitam a sua admiração, mas ao mesmo tempo uma certa inquietude ou perturbação quando afirma que *não há, ali, espaço para a representação pública, para as festas, para os convidados, para tudo aquilo que poderia vir a romper a organização interna da família e seus códigos estritos*, e continua, descrevendo *um mundo humilde, mas também, (...) doentio, tristonho, como se petrificado pela convenção e suas codificações da rotina*.¹² O desenho de Tessenow para o interior de uma casa para os trabalhadores da fábrica de mobiliário *Deutsche Werkstätten* em Hellerau é incrivelmente preciso, focando um ponto de vista específico que expressa uma relação muito próxima do habitante com o espaço, as superfícies, o mobiliário e os pequenos objectos do nosso quotidiano que aprendemos a valorizar com o hábito do uso, e a natureza lá fora. É como se já vivesse ali alguém, que se ausentou por



Frau am fenster
Caspar David Friedrich, 1822 (Oil on canvas)

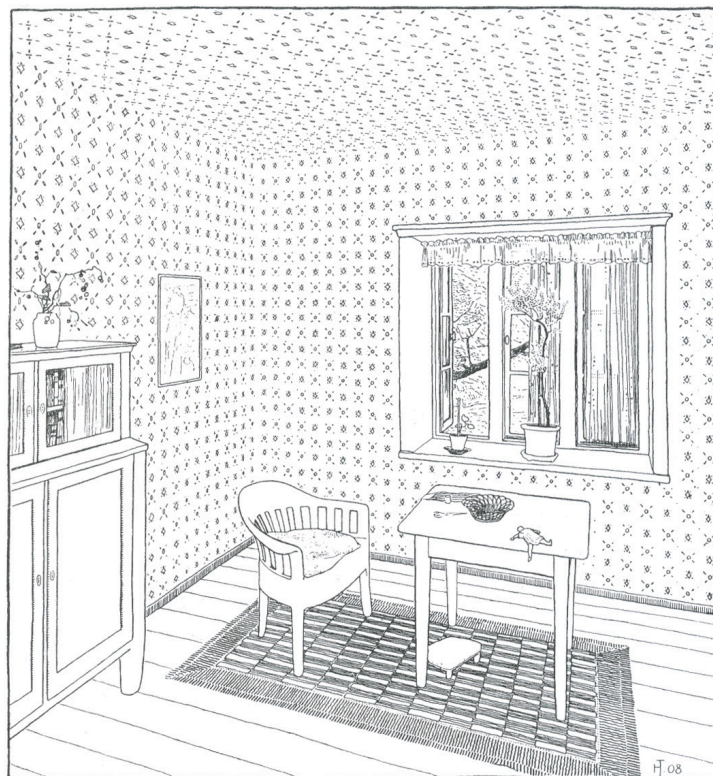
uns momentos para ir à cozinha verificar se a sopa está pronta para o almoço quando o marido chegar. E assim dá a mesma importância a todos os elementos da composição, desde a parede revestida com papel decorativo ao pequeno cesto de pão pousado sobre a mesa, à família que está presente mesmo na sua ausência.

Segundo Jacques Herzog, quando critica os formatos dos concursos internacionais que exigem dos arquitectos a apresentação de uma maquete branca de pura volumetria e desenhos perspectivados naturalistas, nestes últimos *apenas um estado de espírito é capturado. A simples ilusão de uma realidade ainda não existente. A arquitectura, ou seja, a realidade da arquitectura, não pode ser representada através de uma perspectiva, naturalista e ilusionística, produzida à mão ou a computador. Uma vez completa, a imagem de tal arquitectura irá virar-se contra o seu criador. Irá desgastar-se e tornar-se tão absurda como as cartas de amor uma vez escritas para uma ex-namorada. A imagem, continua Herzog, tornar-se-á limitadora porque receia a realidade da arquitectura que dela vai emergir. O desenho perspectivado tornar-se-á limitador porque não permite ao observador nenhum outro modo de ver que não aquele que o seu autor pretendeu ou qualquer outra perspectiva diferente daquela escolhida. Este modo de representação é portanto autoritário e anti-esclarecedor. Do mesmo modo, a arquitectura representada desta forma tenderá a reflectir tal posição.*¹³

O nosso posicionamento perante a história pode ter um sentido de contraponto, ou seja, não só deve haver uma consciência vincada daquilo que nos interessa, mas também daquilo que definitivamente não nos cativa. Aqui importa referir também um outro texto de Giorgio Grassi aquando da apresentação da tradução de um livro de Paul Schmitthener, em que Grassi diz que não lhe interessa sobremaneira o trabalho deste arquitecto alemão, sobretudo por considerar que está muito fechado sobre si mesmo, que tem uma abordagem estereotipada e, portanto, sem substância. No final do texto, Grassi faz um contraponto com Heinrich Tessenow particularmente interessante, que demonstra a importância de um grande trabalho e de uma grande profundidade analítica na procura de uma tradição construída.

“Al ojo lúcido y desilusionado de Tessenow, a su nihilismo si se quiere, aunque también al resultado en el fondo optimista, curioso y partícipe de su actitud frente al trabajo, corresponde el carácter monolítico y unívoco del pensamiento teórico de Schmitthener, su clausura, su rechazo a considerar los elementos de crisis del trabajo como algo que le concierne directamente y sobre los que ajustar sus objetivos operativos. A la libertad de Tessenow, a sus ganas de confrontarse, corresponde la intolerancia por el presente y el sustancial moralismo que recorre y gobierna de forma un tanto enfática la obra de Schmitthener. (...)”

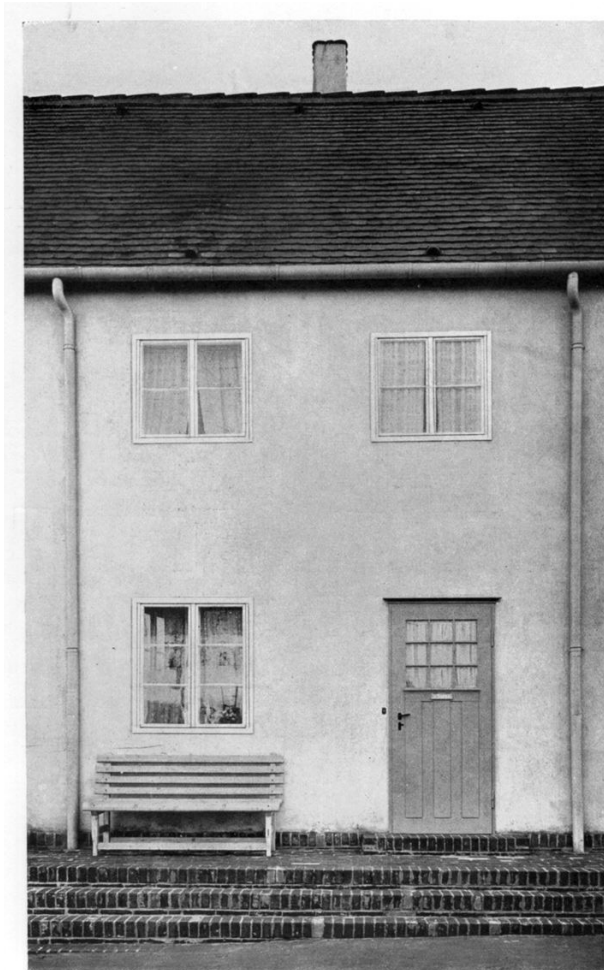
Para Tessenow es lo contrario. A partir de un ideal de vida elemental, incluso pobre (sempre adecuado y culto, como se aprecia bien por los interiores desnudos de sus minuciosos dibujos), la forma



Interior de uma casa para os trabalhadores da fábrica de mobiliário Deutsche Werkstätten em Hellerau
Heinrich Tessenow, 1908

arquitectónica simple y elemental consigue mostrar toda la riqueza, la virtualidad, que en realidad custodia: su tradición. Esta riqueza, esta virtualidad, resulta tanto más evidente y escandalosamente crítica si se confronta con la «sencillez» artificiosa, rebuscada, teatral que encontramos tanto en la experiencia de los arquitectos tradicionalistas como, por el lado opuesto, en buena parte de los arquitectos del movimiento moderno.¹⁴»

Tessenow apropriou-se de temas de um passado arquitectónico rico libertando-se da força das suas amarras emotivas de tal forma que consegue discernir a sua essência, mais do que reproduzir a sua forma. Ao mesmo tempo evita cair na tentação de prever o futuro, de mergulhar na ilusão de que o poderia influenciar directamente através do desenvolvimento cego da técnica. Ao exaltar a nobreza de um sujeito que, com a sua tenacidade e no seu trabalho paciente, estabelece uma relação equilibrada com o meio,¹⁵ tornou-se excepcionalmente relevante na continuidade de uma tradição arquitectónica precisamente por se fazer valer das enormes condicionantes do seu tempo e lugar para lhe trazer algo de novo que pudesse ser aplicado no presente, para o homem do presente. Ainda assim, Tessenow estaria consciente de que a sua posição não era consensual e de que o pensamento finalista que opõe a técnica à natureza prevalecia nas mentes que lideravam as correntes modernas principais. De tal forma que seria necessário chegar a um limite apocalíptico dos recursos do planeta para que o ser humano voltasse a reivindicar um regresso às raízes, à origem: *Na realidade talvez seja ridículo reivindicar hoje o trabalho artesanal, ou, melhor dizendo, antes que possa florescer de novo, talvez seja necessário algo assim como uma 'chuva de enxofre'. Talvez o seu próximo florescimento seja possível num esplendor que agora só podemos compreender vagamente e que requer, provavelmente, povos que tenham descido ao inferno.*¹⁶



Wohnhaus, Gartenstadt Dresden-Hellerau
Heinrich Tessenow, 1911

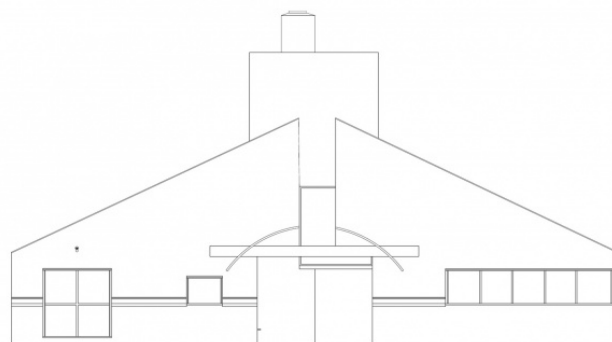
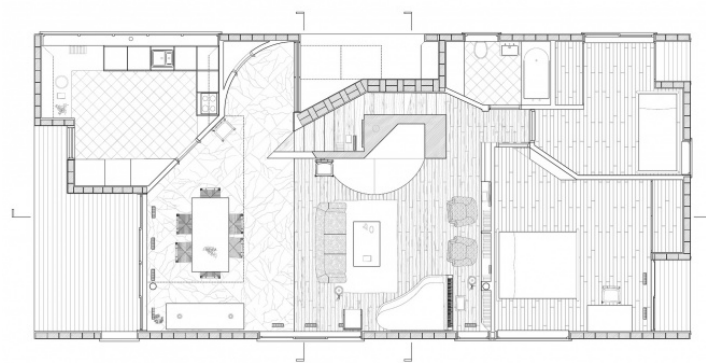
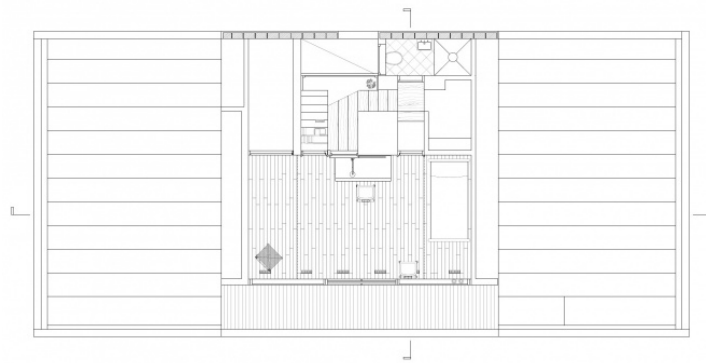
um passado construído pelo presente

A ideia de uma tradição conquistada leva-nos a uma outra ideia muito próxima, de que o sentido histórico, o sentido que a história toma, é consequência das necessidades do presente e o passado é, portanto, seleccionado pelo presente. Diz Álvaro Siza, numa entrevista realizada em Setembro de 1977, que *no contexto de um trabalho concreto, o arquitecto utiliza esses instrumentos (referências) em função desse contexto e já não se trata de uma posição crítica, mas de uma utilização o mais prudente possível em relação a uma determinada situação*.¹⁷

O presente é informado pelo passado, mas o passado é reclamado pelo presente e só existe na medida em que o afecta, o informa de algum modo. Aquilo que mais se adapta a uma determinada condição do presente será o que persiste: *a soma de todas as experiências que é possível conhecer e empregar*.¹⁸ É aí que reside a grande dificuldade e responsabilidade de que fala Eliot e que, do ponto de vista da arquitectura, se revela ainda mais fundamental por intervir num contexto físico, contínuo, tangível por todos, muito mais do que o mundo das artes visuais ou literárias.

Não se fala tanto aqui de referências concretas a uma determinada obra ou autor no sentido de apropriação de motivos formais ou organizativos. Fala-se mais de um standard de qualidade com que nos defrontamos, que devemos procurar manter, um certo carácter e presença real na relação da obra com o ser humano. De uma relação forte entre uma arquitectura e o modo de vida do seu tempo. As nossas obras, as nossas cidades, vão confrontar-se com as obras do passado e a elas serão inevitavelmente comparadas, ou seja, o padrão, o nível de pertinência e elaboração de uma obra é medido pelas obras do passado. Isto é válido para edifícios pontuais e simbólicos, como para o vulgar, o quotidiano, o *pano de fundo*.

Não é por acaso que a obra de Tessenow volta a ser moldada e relativizada a partir dos anos 60 do século XX. A sua visão da arquitectura e da vida moderna, que muitos poderiam considerar ingénua, redutora ou excessivamente tradicionalista respondia agora a um distanciamento perante a homogeneização totalizadora modernista de tentar codificar e estandardizar tudo. Robert Venturi e Denise Scott-Brown surgem então com uma visão amplamente refrescante, sem grandes juízos morais, senão com alguma ironia que lhes permite construir um passado aparentemente simples, repleto de símbolos e significados de uma arquitectura passada que parecia apelar tanto às pessoas comuns, permanecendo ao longo dos tempos desencontrada das vanguardas progressistas, como permite uma compreensão da popularidade de tais arquitecturas e da sua aceitação social generalizada. A casa que Robert Venturi projecta para a sua mãe em Philadelphia representa na fachada, que volta a ser um tema central no pensamento

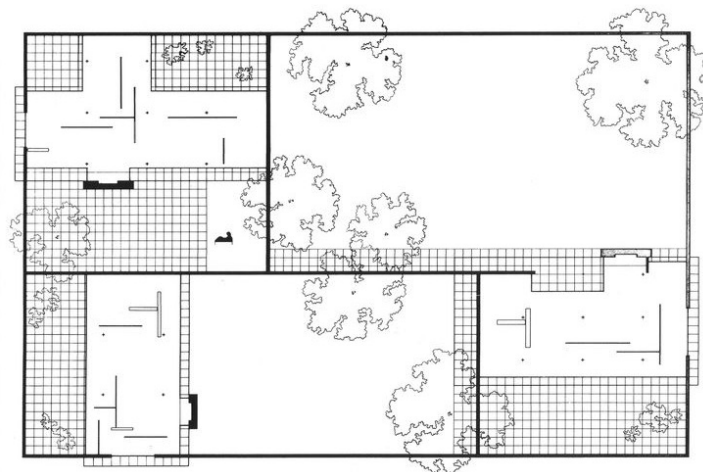
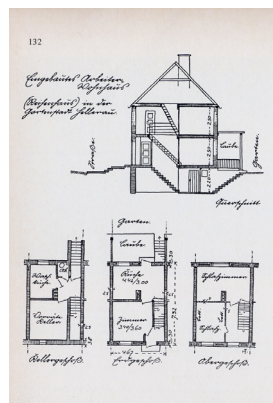


Vanna Venturi House, Philadelphia
Robert Venturi, 1964. (Plantas e alçado)

de projecto, uma reconciliação com a memória numa imagem quase infantil da casa com telhado triangular de duas águas, com uma porta, chaminé e janelas. Venturi escreve no seu livro *Complexidade e Contradição em Arquitectura* que *um arquitecto deveria utilizar as convenções e torná-las vivas. Isto quer dizer que ele deveria utilizar as convenções inconventionalmente*.¹⁹ A afirmação irónica de que uma casa se deve parecer com uma casa pode parecer absurda por ser tão óbvia mas é aqui a afirmação fundamental de uma atitude positiva em relação ao passado.

Nas casas de Tessenow esse exterior modesto mas reconhecível dava lugar a um interior igualmente simples e convencional na medida em que não explorava grandes invenções formais, antes exaltava a predominância central hierarquizadora de um espaço onde a família estável e autoritária poderia ancorar-se por gerações. Na casa para Vanna Venturi, o exterior severo e afirmativo contrasta com um interior muito mais complexo e peculiar que parece reagir a pequenos estímulos pessoais e que resultam numa rica variedade de espaços e de relações espaciais que vão além do convencional, embora o queiram parecer. Uso e movimento parecem estar entrelaçados e há um grande controlo da forma permitindo a integração de tudo o que forma a identidade pessoal do habitante. Aqui podemos encontrar uma relação com arquitectos como o austríaco Josef Frank que introduz²⁰ uma procura no projecto pelo acaso, pela selecção de alguns motivos formais e espaciais que parecessem aleatórios reflectindo uma ideia mais de liberdade. Citando Denise Scott Brown, *Frank diz que os sótãos das casas modernas são mais interessantes que as próprias casas, e define os sótãos como tendo formas pouco usuais, luz vindo de sítios diferentes e colunas onde não seria expectável*, e continua, afirmando que *nesses termos, a casa da mãe do Bob (Venturi) é toda sótão. (...) quando entras pela porta da frente, as escadas do sótão estão mesmo à tua frente e todo o romance de escadarias de sótão de que as crianças falam está mesmo ali. E também é um altar barroco, com luz vindo de lugares diferentes*.²¹ A diferença de pavimentos abrupta permite uma transição entre as zonas mais públicas da casa e as mais privadas, reforçada pela colocação do grande sofá da sala de costas para a entrada. É como se existisse ali uma parede que foi removida livremente pelo habitante. E é nessa liberdade latente, reflexo de uma sociedade mais aberta a temas como o divórcio, e que também é sentida na escolha de móveis antigos que convivem com móveis modernos, que se dá um certo afastamento em relação a Tessenow, em cujos desenhos representava aqueles móveis mais antigos da família, que iriam passando de geração em geração. Ainda assim, a casa parece gravitar em torno do espaço central da grande chaminé, evocando a memória de uma casa habitada por alguém firmemente agarrado ao lugar. Todas estas contradições informam escolhas no presente daquilo que os Venturi podem achar mais interessante no passado, moldando-o à sua imagem, fazendo-o reemergir.

Outro exemplo que pode ajudar a entender esta ideia é o caso de Mies van der Rohe que em 1938, enquanto Hitler liderava a Alemanha Nazi, faz um desenho inquietante para um grupo de três casas-pátio. Mies evoca a chaminé, memória física de um núcleo forte e seguro da

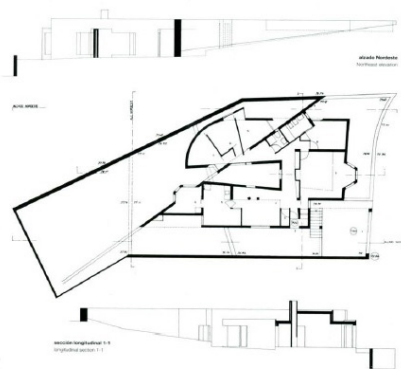
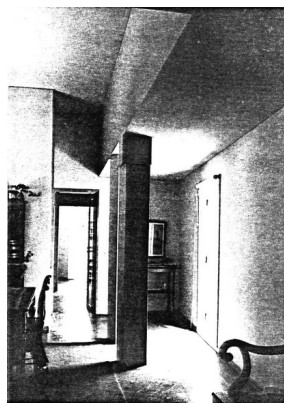
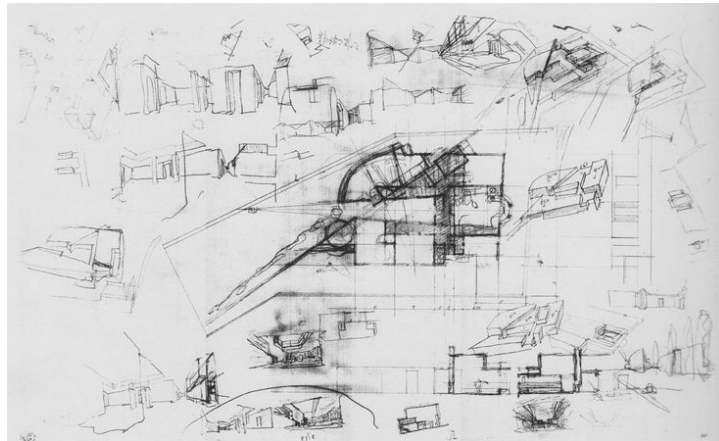


Vanna Venturi House, Venturi (Maqueta); Wohnhaus, Gartenstadt, Tessenow (Plantas e corte); Interior de uma habitação, J. Frank (Fotografia); Grupo de casas-pátio, Mies van der Rohe (Planta)

habitação enquanto porto seguro para a família estável. Mas agora, segundo Luis Santa-Maria, *Mies expulsa as imponentes chaminés para o limite mesmo das casas, parecendo questionar o seu centro.*²² Parece questionar a sobrevivência mesma desse núcleo estrutural da sociedade que é a família, a segurança. As três chaminés estão voltadas para lados diferentes, *e se fossem entendidas como proas de barcos, cada uma destas casas estaria a navegar num sentido completamente distinto da outra.*²³ Também é importante referir o papel da parede divisória das casas, a mais espessa de todas e afastada da estrutura o que, continua Santa-Maria, *é bastante tremendo. Onde há mais construção, onde há mais muro, onde há mais retórica murária, é precisamente na criação da distância com a casa do outro.*²⁴ A casa como lugar privado onde o seu habitante, que aqui é difícil imaginar que seja uma família por não haver portas nem hierarquias dos espaços, possa viver isolado, livre para expressar a sua individualidade à margem do comentário social e da vigilância política.

O muro, elemento convencional na construção e na divisão de terrenos em Portugal, é um dos temas centrais da casa que Álvaro Siza projectou para o seu irmão António Carlos Siza, em Santo Tirso, entre 1976 e 1978. É uma casa de um piso inserida num pequeno lote de terreno no ponto de encontro entre duas ruas, e a casa desenvolve-se geometricamente em relação às paredes exteriores do lote irregular, a partir das quais se desenvolvem todos os espaços interiores e exteriores da casa, aproveitados ao máximo, devido à introdução de inflexões e distorções, que já podíamos observar mais timidamente nos primeiros exemplos da obra de Siza, como por exemplo a Casa Alves Costa. Na Casa António Carlos Siza o muro convencional é usado inconventionalmente, ou seja, o grande muro espesso que cria a distância com a rua faz uma inflexão e invade os espaços interiores e exteriores da casa, contaminando todo o espaço, dando a entender que os vazios entre a casa e a divisão do lote são parte integral da casa em si. Já se pode perceber a influência de Venturi. À severidade exterior contrapõe-se uma grande idiosincrasia interior em que as relações com os alinhamentos exteriores contaminam todos os espaços em torno do grande espaço central marcado pela chaminé, a partir do qual se faz uma transição suave para as zonas mais privadas da casa. A passagem para a zona dos quartos faz-se na mesma por uma pequena passagem atrás da grande chaminé, e a casa é marcada por formas pouco usuais, luz vindo de sítios diferentes e colunas onde não seria expectável. Se nos lembrarmos das palavras proferidas por Scott-Brown acerca da *Casa Vanna Venturi*, talvez possamos afirmar que a *Casa António Siza* também é só sótão, e que talvez também seja um altar barroco.

Em 1977, enquanto decorria o projecto da casa para o seu irmão, Siza afirma o seguinte em relação à arquitectura vernacular: *não aceito a influência da arquitectura tradicional como modelo formal, mas sim como uma soma de experiências, muito demoradas, de adaptação ao meio, reflectindo igualmente as transformações desse relacionamento. Visto assim, isso interessa-me. Compreender as relações entre as formas de vida e a arquitectura é muito útil, não para idealizar*



Casa António Carlos Siza, Santo Tirso
 Álvaro Siza, 1976-1978. (Esquços, interior, cortes e plantas, fachada vista da rua)

*propostas de organização de espaços, mas para compreender os problemas concretos de uma sociedade.*²⁵

A continuidade cultural é importante na produção de trabalho novo, e isso significa que uma obra de arte, para o ser, deve introduzir algo de novo na ordem existente. Um trabalho que procura a novidade pela novidade corre o risco de ser tão superficial quanto o trabalho quase cenográfico que busca um certo historicismo no presente. Presente e o passado unem-se e se influenciam-se mutuamente, e o que é introduzido de novo é quase sempre uma tentativa de resposta (muitas vezes em forma de pergunta, quase sempre deixada em aberto) às dúvidas e dificuldades relacionadas com o tempo e a vida presente.

*The work of architects like Adam, Schinkel and Semper was remarkable in both the depth of its knowledge of the classical language and in its radical handling of that language in order to accommodate new techniques and uses. It was in distorting and adding to the architecture of the past that neo-classicism was so fresh and contemporary. It was by sustaining and progressing a cultural discourse that architecture, as a discipline, could continue to be socially significant in an increasingly complex and heterogeneous time.*²⁶

É importante perceber como estes arquitectos integraram novos materiais, novas soluções construtivas, novas tipologias de forma crítica e pensada, criando uma arquitectura contemporânea verdadeira que aproveita os poderes sociais, económicos e políticos do seu tempo em favor do corpo da arquitectura. E ao fazê-lo, trazem uma nova relevância histórica e cultural para a disciplina, e lançam as pistas que as gerações seguintes deverão seguir, num caminho conjunto, longo e contínuo no tempo.

Esse sentido de continuidade surge-nos não só como continuidade histórica no interior da arquitectura em si, mas no sentido de complementar um determinado contexto físico e social em que a obra se insere. Os dois estão interligados. Uma obra surge não como um evento isolado, mas como algo que faz parte de um todo, que responde a esse todo e o altera. Num contexto de intervenção há determinados aspectos que remetem para a história física daquele lugar, e que importa ter em consideração. São edifícios, ruas, materiais, espaços vazios, fragmentos que informam o novo e, quando o novo surge, as suas relações recíprocas são alteradas e estabelecem uma nova ordem. Isto pode ser interpretado de várias formas, e pode ser explicado muito brevemente a partir de dois exemplos, o *Edifício na Michaelerplatz*, de Adolf Loos, e o edifício para o *Banco Pinto & Sotto Mayor*, de Álvaro Siza.

Loos afirma, em relação ao edifício que projectou para a *Michaelerplatz*, que *de facto tinha projectado o edifício de tal forma que ele se integrasse ao máximo no sítio. O estilo da igreja que se encontra na proximidade do nosso edifício era para mim determinante. (...) Preferi mármore*

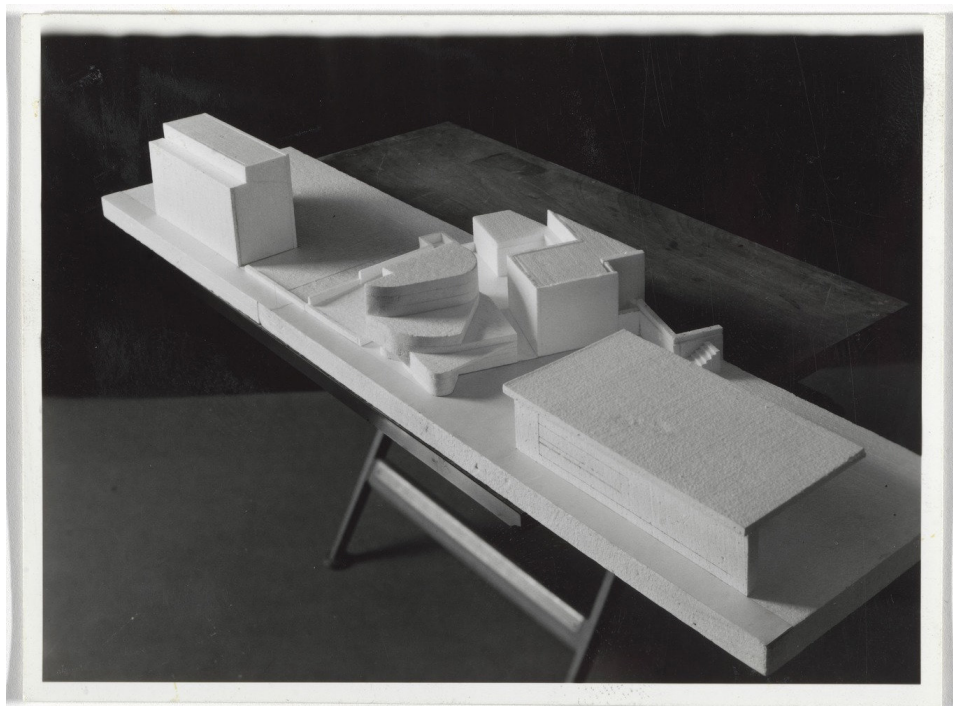


Haus am Michaelerplatz, Viena
Adolf Loos, 1909 (Alçado)

*verdadeiro porque toda a imitação me desagrada e tornei o reboco o mais simples possível tal como sempre fez a burguesia vienense. (...) O que eu queria era separar claramente o edifício comercial do edifício de habitação. Até ao momento tinha vivido na ilusão de o haver conseguido à maneira dos nossos antigos mestres vienenses. E vi essa ilusão confirmada ainda mais com a sentença de um artista moderno meu inimigo, que me disse: Quer ser um arquitecto moderno e construiu um edifício igual a qualquer outra velha casa vienense!*²⁷ A continuidade no espaço no caso de Adolf Loos faz-se sobretudo a partir da escolha, nesse espaço, daquilo que mais lhe interessa, seja a igreja Michaelerkirche ou as *velhas* casas dos antigos mestres vienenses. E essa ligação é feita muito ao nível do carácter transmitido pelo edifício, da sua presença material e formal no espaço público.

Álvaro Siza confessa que *nos meus primeiros trabalhos, começava por ver o lugar, depois fazia classificações: isto é bom, posso apoiar-me nele; isto é horrível... Hoje em dia, levo tudo em conta porque o que me interessa é a realidade. Nesse sentido, pode evocar-se a influência de Venturi. O Banco de Oliveira de Azeméis, por exemplo, tem múltiplas relações com tudo o que o rodeia. Não se pode fazer uma classificação entre «boa» arquitectura e «má» arquitectura. Tudo o que existe é importante e não se pode excluir nada dessa realidade. A teoria de Venturi foi muito importante para mim: é necessário não só criar relações com a realidade, mas também entre os espaços e os materiais. Essas relações devem ser estabelecidas entre o projecto e a envolvente, e entre as diferentes partes do projecto. No interior do projecto, as ligações tornam-se inevitavelmente ecléticas, híbridas, porque todas as realidades exteriores à obra devem penetrá-la e contaminar todo o projecto.*²⁸ A atitude de Siza é, a partir do projecto para o Banco de Oliveira de Azeméis, e sobretudo pela influência de Robert Venturi, muito mais de um trabalho da forma em relação a pontos particulares do contexto, através de ligações e alinhamentos geométricos específicos que não descriminam a envolvente e contaminam todo o edifício até o seu interior, nunca partindo de uma determinada linguagem.

É principalmente nestes dois sentidos que, também numa noção de continuidade no espaço, podemos dizer que o passado informa o presente tanto quanto o presente altera o passado.



Banco Pinto & Sotto Mayor, Oliveira de Azeméis
Álvaro Siza, 1974 (Maqueta)

contemporâneo como ideal

A terceira ideia chave do trabalho vem na sequência das anteriores e é uma aceção da ideia de contemporâneo não como um problema de geração, de nascer na mesma época, mas de pensar a poesia da mesma forma. Neste sentido, Eliot é contemporâneo de Homero e Shakespeare, e não dos homens que nasceram na sua geração.

Podemos começar por entender esta noção quando lemos o que escreve Phillip Usprung no texto Construir num Império: (...) *ao contrário de muitos outros arquitectos cujos edifícios abor- dam as forças heróicas do capitalismo e cujos espaços construídos evocam a imensidão do espectáculo, os projectos de Caruso St John contribuem para serenar os nossos sentidos. Segundo Usprung, desde que começaram a trabalhar no princípio dos anos noventa, que se colocam em frente do contexto imediato da nossa vida quotidiana mais que a abstrações e diagramas; aos materiais reais que tocamos e cheiramos mais do que à nossa percepção dos fenómenos vistos a grande distância; aos trilhos e caminhos indirectos que tomamos para passar de uma sala a outra, de um quarto a outro, de dentro para fora, mais do que a organização hierárquica do poder corporativo. E conti- nua, dizendo que Caruso St John não estão sós na sua preferência pelo específico sobre o genérico. A sua atitude está muito próxima da obra dos seus colegas Sergison Bates. Atraem-lhes os primeiros projectos de Herzog & de Meuron e interessam-lhes muito os projectos de Álvaro Siza, assim como de outros estúdios suíços como Peter Zumthor, Peter Markli e Roger Diener, e de arquitectos da sua geração que compartilham o seu fascínio pela construção, como Bearth y Deplazes e Von Ball- moos Krucker. Referem-se explicitamente a Alison e Peter Smithson, Aldo Rossi, Robert Venturi e Sigurd Lewerentz, e seria fácil traçar uma linha que os ligasse com Herman Hertzberger, Rudolph Schwarz, Hans Scharoun e às obras europeias de Mies van der Rohe e Adolf Loos, por quem sentem uma grande admiração. Do Século XIX, valorizam especialmente John Soane, Louis Sullivan, William Butterfield, Karl Friedrich Schinkel, Gottfried Semper, Philip Webb e até certo ponto a ‘Gramática do Ornamento’ de Owen Jones.²⁹*

A grande maioria das práticas de arquitectura actuais procuram afirmar-se no mercado pela novidade, pela espectacularidade das formas. Caruso St John interessam-se por valores que a grande maioria dos arquitectos da sua geração ignoram, como a atenção ao detalhe, o quo- tidiano, as relações de proximidade e emocionais entre as coisas, e um especial interesse por pensar as novas possibilidades tecnológicas posicionando-as no interior da disciplina da ar- quitectura. Isto reforça as ideias anteriores de que a produção actual engata numa tradição cultural que é conquistada pelo indivíduo. E essa conquista, esse conjunto de obras e autores e ideais, é aquilo de que o indivíduo é contemporâneo. Neste sentido, Adam Caruso e Peter



Markuskyrkan, Björkhagen
Sigurd Lewerentz, 1960

St John são contemporâneos de Loos, Schinkel e Lewerentz, e não de indivíduos como Zaha Hadid ou Norman Foster.

Permitam-me então que considere aqui uma noção de tempo existencial, não cronológico, em que a vida é um todo subjectivo do qual nós apenas fazemos parte, e no qual estamos de passagem. Não é a minha vida, ou a vossa vida. É a vida. Um todo em que a flecha do tempo não avança desalmadamente, e em que o maior colectivo de todos, o colectivo dos mortos, continua a ser, a estar, a *estar-aí*, habitando. Para Heidegger, o carácter fundamental do habitar é cuidar. *A terra é a diligente portadora, a florescente frutífera, que se estende pelas pedras e pelas águas, ascendendo o que cresce e o que é animal. Se dizemos terra, pensamos imediatamente nas outras três, mas não consideramos a unidade das quatro. O céu é a curvilínea marcha do sol, o mutante giro da lua, o passageiro brilho das estrelas, as estações do ano e seus solstícios, o alvorecer e o crepúsculo do dia, a obscuridade e a claridade da noite, a fertilidade e a esterilidade do clima, a marcha das núvens e o azulado abismo do éter. Se dizemos céu, pensamos imediatamente nas outras três, mas não consideramos a unidade dos quatro. Os divinos são os mensageiros que fornecem as pistas da divindade. Através da sua obra sagrada, o deus surge na sua presença, ou encobre-se na sua ocultação. Se nomeamos os divinos, pensamos imediatamente nas outras três, mas não consideramos a unidade dos quatro. Os mortais são os homens. Denominam-se mortais, porque podem morrer. Morrer significa ser capaz da morte enquanto morte. Só o homem morre continuamente, ainda que permaneça sobre a terra, sob o céu, ante os divinos. Se nomearmos os mortais, pensamos imediatamente nas outras três, mas não consideramos a unidade dos quatro. A esta unidade chamamos quaternidade. Os mortais estão na quaternidade enquanto habitam. O traço fundamental do habitar é o cuidar. Os mortais habitam à medida em que cuidam da quaternidade na sua essência. Assim, o cuidar habitando é quádruplo.*³⁰

Quando atravessamos uma ponte temos sempre aquela sensação de que estamos suspensos, a sair de um sítio e entrar noutra. Estamos em transição. Origem dará lugar a destino. Passado dará lugar a presente. Heidegger refere a velha ponte de Heidelberg como local que estabelece relações de ordem material mas que estabelece sobretudo relações de ordem espiritual. Lugar, memória e natureza voltam-se a reunir. *É significativo, por exemplo, que as pontes tenham sido sempre, tradicionalmente, consagradas a uma santa ou a um santo. Terra e céu, divinos e mortais unem-se através da ponte, compondo a quaternidade no qual habita o ser existencial.*³¹

No fundo, compreenderemos que o habitar está tão próximo do ser que o acto de construir deve reflectir, desde o início, a condição de existir, de existir no tempo e na natureza, como visitantes passageiros que somos neste lugar, e que tal dignidade, tal lição de altruísmo, deve colocar-nos mais próximos uns dos outros. *Pensemos por um momento numa casa de campo na Floresta Negra, que um habitar, embora rural, construiu há dois séculos. A casa foi erguida num esforço de instalar unívocamente, nas coisas, terra e céu, divinos e mortais. E foi situada na vertente*

PLATES 26A-B.



A bold red deer at Richmond Park C. E. MANEY

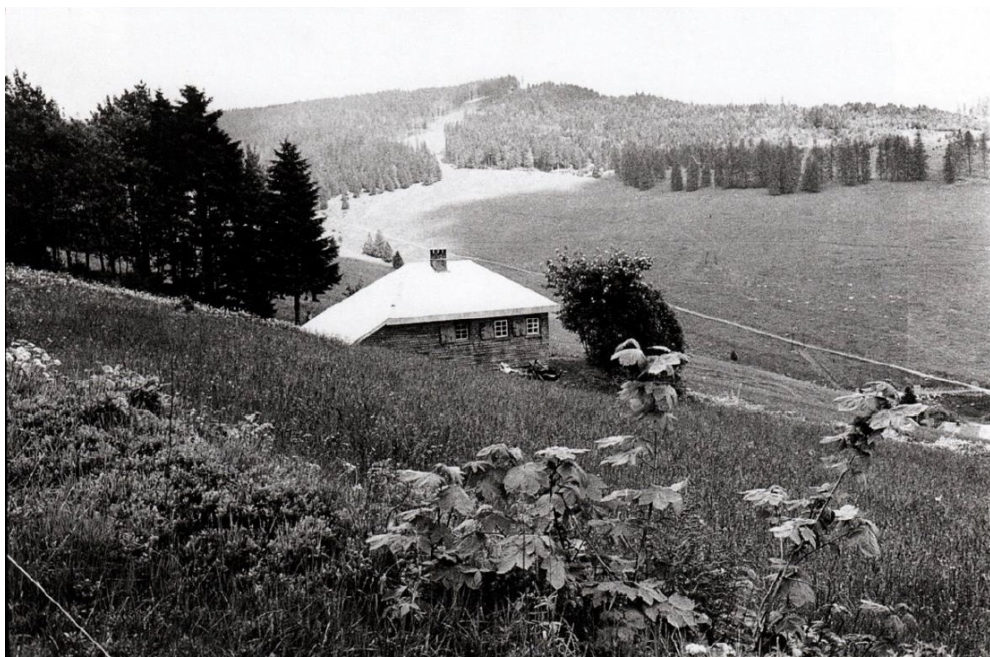


Feeding the pelicans at St. James's Park ERIC HASTON

da montanha que está protegida do vento, entre as pradarias, próxima à fonte. Desejou-se para ela um telhado com um grande beiral, que, com a sua adequada inclinação, sustém o peso da neve e, avançando até embaixo, protege a habitação contra as tormentas das longas noites de inverno. Não se negligenciou o nicho para a imagem do nosso Senhor, detrás da mesa comunitária, arranjaram-se os lugares sagrados para os momentos do nascimento e da 'árvore da morte', que é como se chama ali o ataúde, e, assim, sob o telhado, às distintas idades da vida imprimiu-se, de antemão, o lacre da sua passagem pelo tempo. Um ofício, surgido ele próprio do habitar, e que necessita, além disso, dos seus instrumentos e andaimes enquanto coisas, construiu a casa de campo.³²

É importante aqui, também e por acréscimo, considerar que dois edifícios de épocas diferentes possam ser contemporâneos se partilharem na sua génese uma ideia de projecto próxima. Que o edifício de Loos para a Michaelerplatz do início do século XX, por exemplo, também possa ser visto como contemporâneo da igreja Michaelerkirche, construída no século XVIII. Há uma certa aura, uma presença que os une, e no entanto é perceptível que foram construídos em épocas muito diferentes. Isso tem algo que ver com uma certa noção de temporalidade e intemporalidade, porque os padrões e necessidades de vida, por exemplo, são diferentes hoje do que eram no século XVIII. É importante que um projecto mantenha a qualidade, o standard intemporal de que falamos, mas que responda às novas necessidades e possibilidades do presente, qualidade temporal que irá caracterizar um edifício ou um arquitecto como sendo indubitavelmente do seu tempo e o tornará relevante num presente distante.

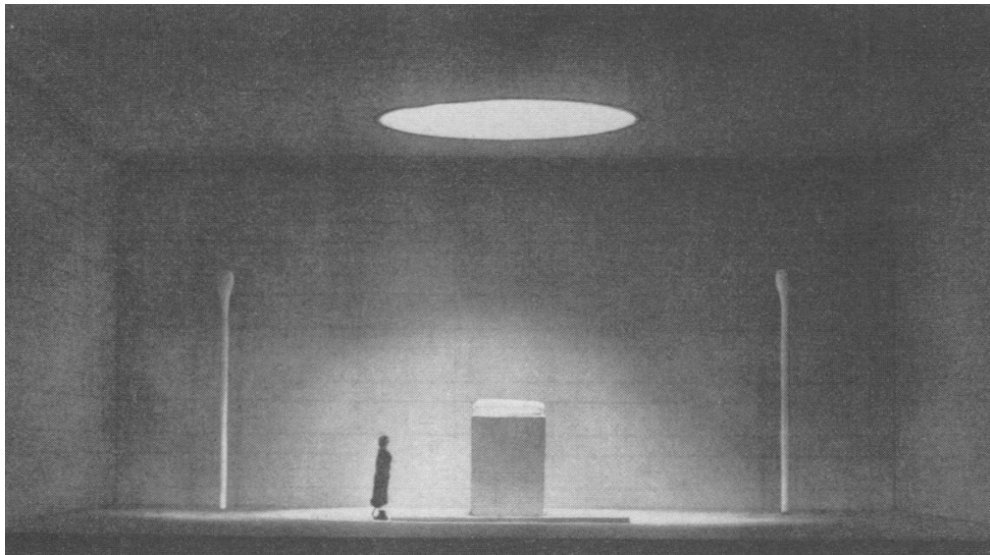
Do mesmo modo, também pode ser possível considerar que dois arquitectos possam exercer colaborações separados no tempo. A hipótese que dou como exemplo é colocada por Oliver Thill, que sugere uma colaboração entre Karl Friedrich Schinkel e Heinrich Tessenow na *Neue Wache*, em Berlim, com um *atraso temporal com mais de um século*.³³ Em 1816, por encomenda do Rei da Prússia, Schinkel projectou a casa da guarda real, a *Neue Wache*, em Berlim. Ao exterior clássico imponente, que procurava marcar uma posição forte na cidade, correspondia um interior irregular e funcional que se desenvolvia em dois pisos em torno de um pátio, mas que pouco tinha a ver com o seu exterior clássico. *O carácter cerimonial e simétrico do exterior, escreve Thill, termina abruptamente por trás da porta de entrada.*³⁴ Em 1930, quando o edifício caíra em desuso há mais de uma década, foi realizado o concurso para um memorial de guerra no seu interior. O concurso foi ganho por Heinrich Tessenow, que reduziu o número de portais de entrada para três, reforçando a simetria axial do edifício e fechou os vãos das antigas janelas da casa da guarda com o mesmo tijolo aparente das fachadas laterais onde estavam dispostas, conferindo-lhes uma qualidade hermética mais monumental, mais de acordo com a fachada principal do edifício. As plantas interiores foram completamente 'limpas', e surge por trás da porta de entrada um espaço único e imponente, com nove metros de pé-direito. As paredes foram revestidas com painéis de arenito contínuos e o pavimento formado por uma grelha irregular de pequenas pedras basálticas com diferentes tamanhos e direcções, como o



A cabana de Heidegger, Todtnauberg

fio do tecido de um enorme tapete estendido no chão. No meio do volume vazio, colocou uma coroa de bronze dourado sobre um monumental pedestal em granito preto, flanqueado por dois castiçais. Na cobertura, uma grande abertura circular com quatro metros de diâmetro emoldurava o céu e deixava que o tempo passasse, permitindo que uma coluna de luz irrompesse pela escuridão revelando a luminosidade mesma da grande coroa dourada, ou que a chuva batesse violentamente no esbatido metal da coroa e na negra pedra do chão ecoando de forma dramática os sons que impiedosamente evocam a guerra.

Há que realçar que, neste projecto, Tessenow utiliza materiais mais sólidos e ricos do que era habitual, como a pedra e o bronze, contrastando com os recorrentes rebocos depurados e simples da sua obra marcada por uma grande economia de meios. O projecto de Tessenow para a *Neue Wache* é, portanto, o resultado de uma grande empatia do mesmo para com a obra e a visão de Schinkel, que procurou enaltecer. Essa empatia, esse altruísmo se quisermos, vai de encontro à ideia que pretendo realçar neste ponto, e representa *não só uma verdadeira segunda chance para o edifício, mas também uma oportunidade para Tessenow explorar as possibilidades da sua própria arquitectura*³⁵, demonstrando que a procura de um bem comum pode ser muito mais enriquecedora mesmo a nível individual.



Neue Wache competition proposal, Berlin
Heinrich Tessenow, 1914-1918 (Maqueta do interior)

- 1 Eliot, T.S. *A tradição e o talento individual*
- 2 STORR, Robert, *September. A history painting by Gerhard Richter*
- 3 *Idem*
- 4 *Idem*
- 5 CARUSO, Adam, *Cover Versions*
- 6 CARUSO, Adam, *Cover Versions*
- 7 RODRIGUES José Miguel, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*
- 8 GRASSI, Giorgio, *Schinkel als Meister*
- 9 RODRIGUES José Miguel, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*
- 10 FRIEDRICH, Caspar David, *Junotempel in Agrigent* (Oil on canvas, circa 1828-1830)
- 11 FRIEDRICH, Caspar David, *Klosterfriedhof im Schnee* (Oil on canvas, 1819)
- 12 ÁBALOS, Iñaki, *A boa-vida*
- 13 HERZOG, Jacques, *The Hidden Geometry of Nature*
- 14 GRASSI, Giorgio, *Una opinión «arrancada» sobre Paul Schmitthenner*
- 15 ÁBALOS, Iñaki, *A boa-vida*
- 16 TESSENOW, Heinrich, *Trabalho artesanal e cidade pequena*
- 17 SIZA, Álvaro, *Entrevista com Laurent Beaudouin e Christine Rousselot*
- 18 *Idem*
- 19 VENTURI, Robert, *Complexity and contradiction in architecture*, p.48
- 20 No seu texto *Akzidentismus*
- 21 SCOTT-BROWN, Denise, *Mayew's Architecture*
- 22 SANTA-MARÍA, Luis, excerto de uma conferência, no Porto, a 3 de Maio de 2012, integrada no ciclo *Prática(s) de arquitectura* e disponível para consulta em <http://www.tv.up.pt/videos/sorot6mh>
- 23 *Idem*
- 24 *Idem*
- 25 SIZA, Álvaro, *Entrevista com Laurent Beaudouin e Christine Rousselot*
- 26 CARUSO, Adam, *Traditions*
- 27 LOOS, Adolf, *Una Carta*
- 28 SIZA, Álvaro, *Entrevista com Laurent Beaudouin e Christine Rousselot*
- 29 USPRUNG, Phillip, *Construir en un imperio*
- 30 HEIDEGGER, M., *Ser e tempo*
- 31 ÁBALOS, Iñaki, *A boa-vida*
- 32 HEIDEGGER, M., *Ser e tempo*
- 33 THILL, Oliver, *Neue Wache*, in San Rocco magazine
- 34 *Idem*
- 35 *Idem*

Familiaridades.

This project for 9 classrooms and related accommodation would be a very modest one were it not for the fact that it is an extension to a much-loved modernist building, and one of Denys Lasdun's earliest works. (...) there was the life of the school; teaching children, noise, unruly furniture. Lasdun's building is also very charming in how it makes a setting for these things. (...) This sociability, where everyone has a specific space but is unusually conscious of the wider whole, is the proposition of Lasdun's school that we most wanted to extend.¹

O edifício original da escola de Hallfield, projectado por Denys Lasdun em 1951, é na verdade um grupo de edifícios ou volumes que procura no seu conjunto criar uma entidade. Deriva do desenho inicial de um ramo com folhas e flores que se materializam de forma abstracta em planta, um conjunto de edifícios em que cada função tem uma forma e lugar associados, ainda assim muito forte e unitário. Há uma cuidada adaptação ao contexto. Os volumes mais altos formam uma grande barreira linear protectora entre a urbanização de Hallfield e o espaço interior da escola; e o formalismo do edifício, com as suas curvas e fragmentação pode ser entendido como mecanismo de integração e posicionamento em torno de grandes árvores existentes dos jardins de antigas casas que teriam sido destruídas durante a guerra. Inicialmente, os edifícios teriam sido planeados com uma cor preta, para que se misturassem um pouco mais com a natureza. Acabaram por ser construídos em branco. A natureza está sempre presente e tudo se parece um pouco com um parque.

Há uma escala muito apropriada, sobretudo nos espaços vazios que são formados entre os edifícios. São espaços consecutivos extremamente íntimos, interligados, encorajando uma ocupação relaxada e fluida do conjunto. A informalidade do espaço é reforçada até nos cantos dos espaços de circulação, onde há pequenos espaços de permanência onde podem ocorrer actividades com pequenos grupos no exterior das salas. As coberturas em consola muito profundas suportadas por um fino poste de alumínio pintado de branco ao centro proporcionam grandes espaços cobertos nas salas de infantário e transmitem uma sensação de transição, de o interior estar muito ligado ao exterior. A horizontalidade que estas consolas propiciam e o seu grande peso aparente aproximam os espaços muito da terra, do chão, ao mesmo tempo que nelas se rasga uma abertura que deixa olhar o céu. A abertura das vistas em todas as direcções e a pequena escala do edifício significam que se pode estar num determinado espaço a realizar uma determinada actividade, mas que se tem sempre o contacto ou a consciência de tantas outras coisas que acontecem no edifício ao mesmo tempo e que contagiam um espírito social de unidade e de pertença a uma entidade.



Escola em Hallfield, Londres
Denys Lasdun, 1955

O programa da ampliação do edifício levada a cabo entre 2001 e 2005 por Caruso St John previa mais seis salas para escola primária e quatro salas para infantário, bem como os respectivos serviços. Nas propostas iniciais, tentaram que as paredes fossem em tijolo preto, como seria intenção de Lasdun no edifício original, e que permitiria uma maior integração com a natureza ali presente. A proposta acabou por ser rejeitada pelo cliente, e o edifícios viriam a ser brancos, ligando-se mais ao edifício de Lasdun. Mas não deixa de haver aqui uma espécie de tentativa de colaboração no tempo entre os dois arquitectos. Há uma abordagem em relação ao edifício existente mais social do que formal, que evita a mimese ou o recurso a uma linguagem modernista patente no projecto de Lasdun, mas antes procura manter e exacerbar qualidades específicas da consciência e vivência, e portanto da construção, daqueles espaços. Ainda assim, e para quem conhece pouco do conjunto, é difícil distinguir à primeira vista os edifícios novos daqueles que já lá estavam. A presença de alguns atributos físicos semelhantes e a proximidade dada pelos ténues espaços vazios entre eles parecem sugerir que estiveram ali sempre juntos. Não nos parecerá estranho, no entanto, que para alguém que conheça a escola desde cedo, as diferenças possam parecer significativas. É tudo uma questão de familiaridade. Como primos distraídos solicitados à última da hora para a fotografia da família impaciente, os novos edifícios colocam-se ali bem apertados e desengonçados nas pontas do grupo, que se aconchega só mais um bocadinho para fazer o jeito ao fotógrafo minucioso. O resultado físico daquele momento rápido no tempo - que é o projecto - e que fica para a posteridade é o lugar de um conjunto com características partilhadas por todos, códigos genéticos e feições peculiares que os unem dentro da diferença individual de cada um, esbatida pela imagem. E à medida que vamos entrando em cada edifício, à medida que os vamos conhecendo na repetição do nosso dia-a-dia, vamo-nos familiarizando com eles, com as suas superfícies e o seu toque, com as suas qualidades e os seus vícios, com a sua humanidade.

El impulso antimonumental del realismo también puede percibirse en su predilección por lo ordinario. (...) Las fachadas de las nuevas ampliaciones descansan sobre el suelo sin ningún tipo de base o pedestal. Algunos de los grandes ventanales del vestíbulo de entrada llegan también hasta el suelo. Los caminos que conducen al edificio discurren hacia abajo, como una rampa. Todos esos detalles subrayan el efecto horizontal de la composición. Y, como resultado no previsto, nos hacen mirar constantemente ante el suelo, sin darnos cuenta de que prestamos más atención de la habitual al aspecto del pavimento, a su materialidad y textura, y especialmente a la forma en que se relaciona con el espacio exterior sin interrupciones ni obstáculos. Nos recuerda a algo que casi habíamos olvidado: que cuando éramos niños siempre solíamos mirar hacia el suelo – o hacia el cielo – y no, como más tarde hemos aprendido, hacia el horizonte.²

Ao criar dois edifícios muito compactos, os arquitectos evitam uma intervenção demasiado forte e intrusiva, ocupando assim o mínimo de espaço possível, mantendo a totalidade do *playground* e uma escala homogénea na escola. Ao colocá-los o mais próximo possível do ed-



Familie Liechti
Gerhard Richter, 1966. (Oil on canvas)

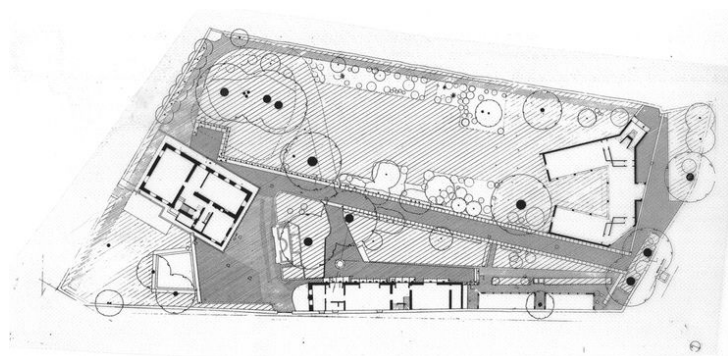
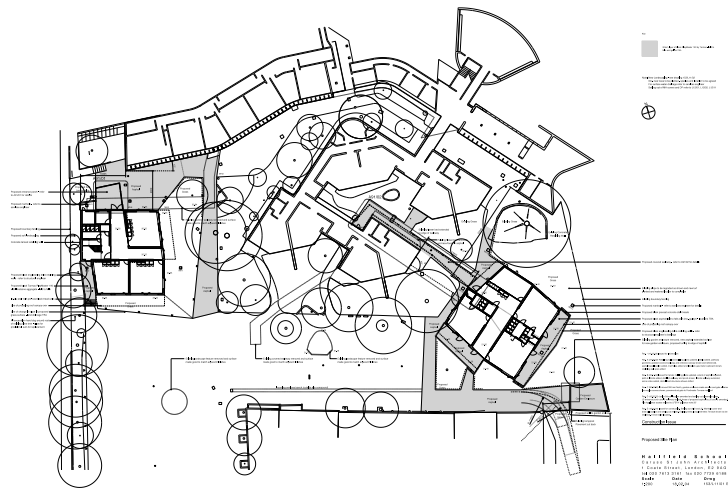
Escola em Hallfield, Londres
Caruso St John, 2001-2005 (Maquetas)

ifício existente proporcionam espaços muito específicos e íntimos entre novo e antigo, completando uma mesma ideia do projecto de Lasdun. Mais, a presença do novo volume compacto para a escola primária – de dois pisos – naquele espaço específico, para além de uma relação íntima com o volume existente para a escola primária – também de dois pisos – proporciona uma transição mais ligeira entre o grande volume linear da escola e os pequenos volumes que se espalham pelo jardim, numa proximidade reforçada pela presença, do lado oposto e na sequência das mesmas relações recíprocas de proximidade e continuidade, do novo pavilhão - de um piso - para o infantário. Surge uma nova frente mais completa, mais urbana talvez, virada para o espaço vazio de *playground*, urbanidade que se aproxima da rua e resolve um bocado os limites do terreno em relação à mesma.

A proposta de Alison e Peter Smithson para a Universidade de Bath parece ser aqui um precedente importante, com a adição de pequenos volumes cuidadosamente colocados em torno dos limites do *Campus* e muito próximos do edifício pré-existente, aproximam-nos e direccionam-nos para a envolvente natural ao mesmo tempo que completam um sentido urbano de frente, fragmento, densidade e elevada carga social do conjunto. A continuidade do tecido existente é assegurada transportando-o para o tempo presente, as relações recíprocas entre novo e existente são alteradas com a nova adição e uma nova ordem é composta, aparentemente completa.

Mas permitam-me que centre um pouco mais a atenção no pequeno pavilhão que Álvaro Siza projecta no jardim da velha Quinta da Póvoa, no Porto, em 1986. O *Pavilhão Carlos Ramos* da actual Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto pode ser a chave que abre a porta das eventuais origens desta arquitectura límpida e contida que se instala inequivocamente naquele recinto natural da escola de Londres. Mas permitam-me ainda, antes disso, repetir-vos as fantásticas palavras de António Madureira no início do pequeno texto que dedica a Siza e ao Pavilhão Carlos Ramos, quando recorda que *mais ou menos naquela altura* (Siza) *fizera uma conferência na ESBAP, num ciclo de conferências do tipo 'Arquitectos Mostram Suas Obras', em que estivera quase duas horas a falar, explicando a um público fascinado de estudantes, colegas professores, colegas arquitectos e estupefactos autarcas, com dezenas de desenhos, fotografias e maquettes, a evolução do processo de programa, projecto e construção da casota do cão da Casa Duarte em Ovar. Explicou das dificuldades do programa, dada a impossibilidade de o discutir com o utente, (...) referiu as diversas opções para a implantação junto a uma preexistência como era a casa e, depois de salientar a problemática do confronto de escalas e apontar a questão dos percursos e alinhamentos, mostrou que e como a solução encontrada veio enriquecer a envolvente e como assim, a casota, o jardim e a própria casa ganharam, como diria Fernando Pessoa que tanto gosta de citar, 'um outro e anómalo sentido'.*³

A implantação do *Pavilhão Carlos Ramos* junto aos muros topograficamente levantados nos



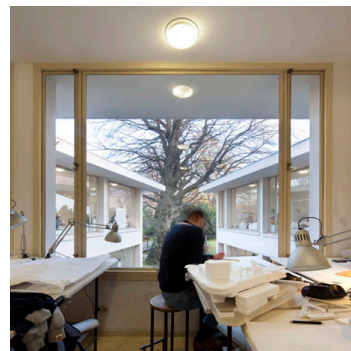
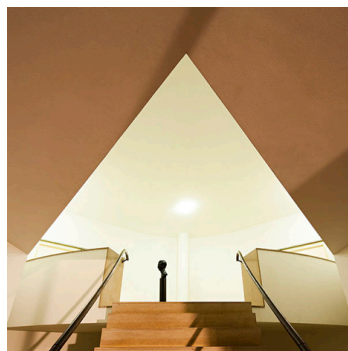
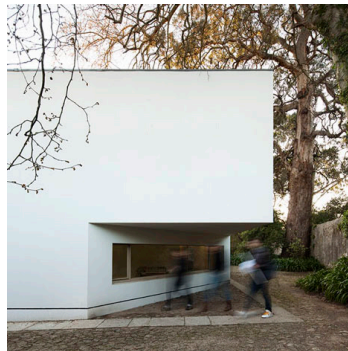
Escola em Hallfield, Londres
Caruso St John, 2001-2005. (Implantação)

University Masterplan, Bath
Alison e Peter Smithson, 1982-1988 (Masterplan)

Pavilhão Carlos Ramos, Porto
Álvaro Siza, 1985-1986 (Implantação)

limites do terreno preserva a extensão e proporções do jardim encerrado pelos variados arbustos, pelos grandes troncos e pelo movimento das copas das árvores imponentes que se agitam levemente com a brisa; pelo colorido das flores, pelos seus cheiros e feitios. O extenso relvado aberto deixa o sol entrar triunfante, mediando o domínio do novo pavilhão com o da casa cor-de-rosa e suas dependências anexas. As paredes exteriores aparentemente espessas e pesadas foram adaptando a sua forma linear original aos muros, à presença das árvores e das raízes das árvores, numa torção que demonstra uma intenção de se colocar ali sem grande sobressalto. A massa aparente envolve-se sobre si mesma e o volume transforma-se numa peça autónoma mais compacta, que ao anoitecer começa a iluminar-se a partir, digamos, de dentro, como que um pequeno pirilampo cuja luz própria ilumina o jardim onde sempre parece ter habitado. No percurso entre a casa cor-de-rosa e o edifício principal da faculdade de arquitectura, a fachada Nascente do pavilhão aparece à nossa esquerda e uma pequena consola ‘escavada’ já parece chamar-nos adiante. Ao alcançá-la, sobressai a fragilidade daquela pequena janela rasgando a parede precisamente onde o grande peso da consola parece exigir mais resistência. O espaço coberto que dali resulta toma conta daquele ponto do percurso que nos guia e nos guarda afávelmente até à porta de entrada. A guia de granito deixa a marca da consola no chão, como que afirmando o seu lugar, mas que quem vier por bem pode passar, e se a tímida revelação do pequeno espaço interior limitado pela janela convida a conhecer, o volume saliente da porta já permite entrar. A escada monumental está ali para receber os mais aventureiros e, à medida que lhe vamos conquistando o topo, degrau a degrau, a presença do busto memorial a Carlos Ramos vai-nos transmitindo a reconfortante sensação de estar em casa. Lá dentro, percebemos que os torcionamentos da grande massa encerrada exterior dão lugar a um abraço caloroso e despido de cerimónia no interior, espécie de pórtico envolvente desconstruído pelas grandes janelas que alcançam o tecto ou que tocam o chão. Os esbeltos caixilhos contínuos pintados de um amarelo esbatido devolvem-nos o exterior do pátio despido que recata o jardim e a casa, e depois, novamente, o interior. Teremos assim a percepção de tudo o que está à nossa volta, e ficamos totalmente envolvidos nessa energia e nesse espírito tão nobre que é o espírito de unidade e de pertencer a essa casa.

Em Hallfield podemos encontrar uma mesma tentativa de integração de dois volumes naquele pequeno parque-escola. As subtis diferenças nas fachadas convidam a percorrer o seu perímetro, a descobrir, e as janelas que ora tocam o chão sugerindo uma relação com a terra, ora alcançam o tecto sugerindo uma relação com o céu, reforçando uma mesma sensação de informalidade. O torcionamento dos volumes quer transparecer a diligência com que se adaptam ao que lá está, às árvores, às raízes das árvores, aos canteiros, aos muros delimitadores do terreno, ao edifício de Lasdun. Mas são quase que pousados levemente sobre o chão, têm uma certa qualidade flutuante que lhes confere uma energia muito própria, e ao mesmo tempo, o peso aparente das coberturas projectadas no espaço parecem empurrá-los contra chão, ligá-los à terra. O convite a entrar é mais directo, intermediado por um pequeno alpendre autónomo



*Escola em Hallfield, Londres. Pavilhão Carlos Ramos, Porto.
Caruso St John, 2001-2005. Álvaro Siza, 1985-1986*

*Pavilhão Carlos Ramos, Porto.
Álvaro Siza, 1985-1986 (Percurso)*

em ferro pintado que nunca chegam a tocar. E ao entrar, aquela pequena monumentalidade exterior dá lugar a espaços mais tímidos no interior, como o pequeno corredor por onde entramos e que se vai abrindo à medida que o percorremos, até alcançar a porta que leva ao grande pé-direito total da escadaria que ali se dispõe sem grandes alaridos. Estamos no centro deste organismo, onde nos revela a sua intimidade e emoção: o vermelho das suas entranhas, o tijolo das paredes. A transparência das portas e das janelas atravessa tudo, e temos a sensação de tudo o que acontece à nossa volta. Do interior de uma sala podemos observar o corredor e depois, outra sala e o verde que se estende para além dela, onde pousam os restantes edifícios.

Se falo de familiaridades, não seria justo ignorar outro parente próximo, mais recente mas igualmente importante na relação que mantém com a escola a partir de outro local próximo, em Londres. O pavilhão de jardim que Caruso St John concluem em 2010 nos pacíficos jardins naturalistas da *Chiswick House*, uma villa Neopalladiana inglesa construída por Lord Burlington em 1729. O pavilhão instala-se no jardim com um afastamento em relação à casa que imediatamente lhe confere uma identidade de dependência anexa como aquelas antigas cavalariças junto à casa-cor-de-rosa na antiga Quinta da Póvoa no Porto. Quando arrastei dois amigos meus - que não são arquitectos - durante mais de meia hora entre trocas de linha no metro e grandes caminhadas pelo bairro de Chiswick até finalmente chegarmos ao parque com os seus lagos aparentemente naturais, as falsas ruínas clássicas espalhadas e os cisnes passeando calmamente, ficaram satisfeitos com a tranquilidade do lugar e impressionados com a beleza da casa, perfeitamente integrada e que imediatamente identificaram como sendo 'Renascentista'. Quando lhes disse que estava ali sobretudo para ver o bar, ficaram estupefactos: para eles, aquele volume era banalíssimo e sem interesse nenhum. O que lhes contei a seguir foi que o seu interesse recaía precisamente na sua vulgaridade aparente, na procura de, ainda que sendo um objecto importante em si mesmo, não se sobrepor à arquitectura da casa ou à tranquilidade do parque, antes servi-los. O programa do café era tão pequeno que até podia ser visto como o da "casota do cão" da casa de Ovar. Mas ainda que vulgar, o edifício para o bar deveria ter uma dignidade condizente com tudo o que o rodeia e uma identidade própria. É por isso que, entre a compacidade dos edifícios de Hallfield e o desdobramento do Pavilhão Carlos Ramos em torno de um pátio, o *Bar em Chiswick* se apresenta algo compacto, apenas com um pequeno braço saliente - que alberga os quartos de banho e uma arrecadação - como que colocando a mão no ombro amigo do espaço em que se insere, mediado através de um pórtico contínuo construído por uma certa ambiguidade clássica entre a parede Romana e a coluna Grega, ligeiramente distorcido, que faz uma transição fluida entre espaço interior e espaço exterior mas que é sobretudo um mecanismo para aumentar a área e a presença simbólica do pavilhão no jardim.

Como em todas as famílias há um certo nível de proximidade, de intimidade, de valores partilhados. Mas também uma parte de luta, de conflito e de valores contestados. Há diversidade



Escola em Hallfield, Londres
Caruso St John, 2001-2005

Bar em Chiswick, Londres
Caruso St John, 2006-2010

e ligações nem sempre óbvias.

Voltando a Hallfield, há uma dicotomia interessante nos novos volumes que sugere a procura de uma linguagem que transmita ao mesmo tempo o robusto carácter cívico e institucional da escola enquanto representação do estado e da sociedade inglesa, e uma certa fragilidade e ingenuidade próprias da escola enquanto representação da infância. Ao agrupar as salas para que cada uma esteja num canto do volume com uma janela lateral e duas frontais à entrada, e ao ajustar ligeiramente a localização das aberturas dando à parede uma aparência por vezes mais espessa, outras mais estreita, as novas fachadas alcançam um balanço entre uma certa formalidade clássica, quase simétrica, e uma informalidade que também se pode relacionar com a qualidade orgânica, quase natural, do local. Esta atitude informa uma escolha no interior da tradição clássica mas demonstra que os arquitectos não estão presos às amarras dessa mesma escolha, estando antes essa escolha muito associada à procura de uma resposta concreta à situação do projecto na qual quem dita o resultado é o contexto.

Espelha uma atitude muito próxima do pensamento de Karl Friedrich Schinkel. Como refere José Miguel Rodrigues, *a obra de Schinkel não pode ser considerada, como por vezes ocorre, de uma maneira puramente formal. Na sua obra, a pesquisa formal é sobretudo e antes de mais a construção material de uma resposta a um problema preciso e nunca uma resposta a priori. E, por isso, os projectos de Schinkel (...) permitem adaptações e modificações, em função das condições reais da encomenda.*⁴ Esta liberdade com que Schinkel se apropria de valores clássicos, alterando-os conforme as necessidades reais de intervenção permite também ela uma dicotomia mesmo dentro da tradição clássica, como é possível verificar, mais uma vez, no edifício da Casa da Guarda (Neue Wache) em Berlim, na qual Schinkel aplica uma mistura entre arquitectura Grega e Romana. À implantação de um grande quadrado voltado para um pátio interior, que surge na cidade como um castro romano que representa a dimensão militar do edifício sobrepõe-se uma delicada fachada frontal que pretende participar da vida da cidade, representando a sua dimensão civil através de um pórtico grego. A própria escolha entre o clássico e o gótico com que se debateu, por exemplo, no projecto para a igreja Friedrich-Werdershe, para a qual desenvolveu duas variantes clássicas (uma dórica e uma coríntia) e duas variantes góticas (com duas torres e com uma torre) informa essa liberdade de Schinkel para se mover dentro da história, aplicando cuidadosa e criteriosamente o seu conhecimento às condições do presente, à importância de um edifício se representar a si próprio e ao seu papel na cidade e ao mesmo tempo à importância do mesmo construir cidade, de se relacionar com os outros edifícios da cidade, sendo autónomo.

Caruso St John mantém viva no presente uma ideia de pensamento da arquitectura muito semelhante à de Schinkel e actuam no espaço da escola, como vimos, consolidando-o ainda mais na sua relação com a rua e criando uma obra com ritmos e valores próprios e qualidades



Escola em Hallfield, Londres
Caruso St John, 2001-2005

intemporais, quase clássicas, algo orgânicas, ainda que profundamente enraizada no quotidiano do seu tempo. Fazem-no com uma lógica muito própria, por exemplo, através dos espaços circulação irregulares com grandes áreas para que possam decorrer as pequenas actividades fora das salas, tal como nos cantos dos corredores do edifício original. Dizem-nos algo de emancipação, de trabalho, de uma tradição que procura algo mais do que aquilo que lhe é dado no contexto imediato e um sentido histórico que se interessa activamente por complementar esse contexto com uma integração ainda assim amena, tranquila, de uma qualidade quase vulgar e tão discreta que não perturba a harmonia e a paz do local onde é colocada, mas antes a exalta.

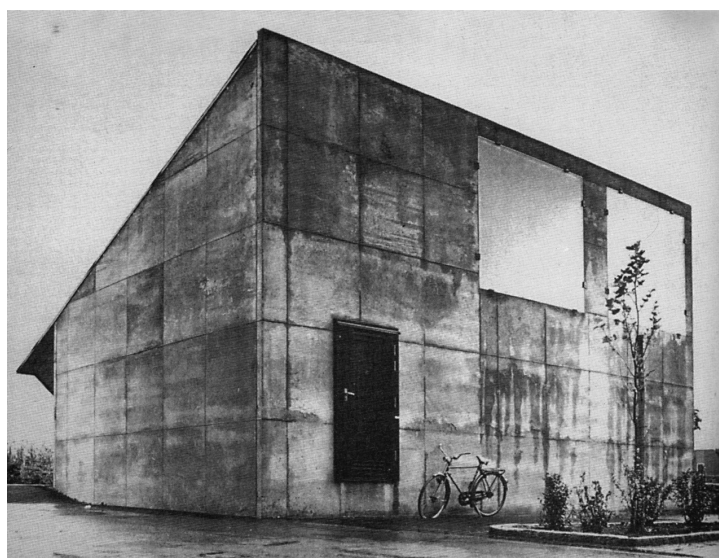
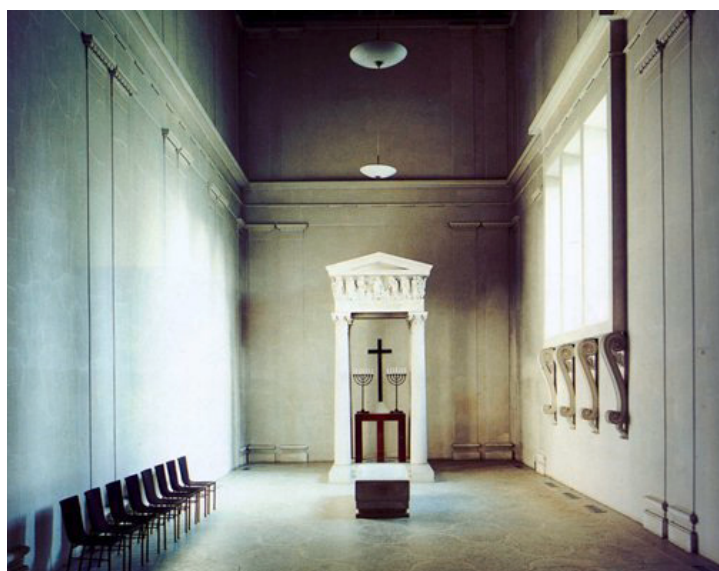
A nova obra captura do edifício existente sobretudo a essência e a qualidade da construção como elo de ligação muito forte entre as partes e característica intrínseca à sua identidade. Há na resolução desta atitude uma lógica construtiva própria e uma síntese daquilo que mais interessa aos arquitectos, aquilo que se mantém relevante no nosso tempo e que é um conjunto de características fundamentais na vivência e índole dos espaços. Isto manifesta-se tanto nas questões funcionais e de transição proporcionadas pelas grandes coberturas suspensas, na questão social de um sentido colectivo de pertença transmitido pela abertura e transparência das grandes janelas e portas que tudo atravessam, quer ainda na interacção e proximidade dos sentidos das crianças com as texturas e materiais verdadeiros que tocam, vêm, cheiram, e por vezes saboreiam, e que lhes ficarão gravados na memória e no imaginário mais do que aspectos formais imperceptíveis do seu ponto de vista. A supremacia destes valores em relação a outros informa uma selecção do passado pelo presente de um modo muito claro e coerente com toda a abordagem dos arquitectos. A linguagem do modernismo aparece aqui de uma forma muito ténue, talvez quase como uma provocação que coloque em causa a pertinência de uma utilização global maciça dessa linguagem na condição do presente e dissipando-a, talvez aceitando contudo que a sua presença, apesar de um certo cepticismo e afastamento dos arquitectos em relação à mesma, é tão forte que se torna inevitável e surge no presente, arrebatando-o. Talvez esta atitude dos arquitectos esteja próxima da ideia de Sigurd Lewerentz na Capela da Ressurreição, onde leva o vocabulário clássico ao limite, sujeitando-o à condição dos anos 1920. Não há o optimismo de um edifício neoclássico do início do século XIX. Aqui, a arquitectura clássica é esmagada e tão atenuada que surge quase desesperada. No seu interior, as pilastras são estendidas de tal forma que quase se dissolvem na parede, e é como se neste tempo e local o classicismo quase não conseguisse afirmar a sua presença. Mas afirma-a.

Em Hallfield, a própria construção dos novos volumes reforça a dicotomia entre a robustez da escola e a sua delicadeza e fragilidade. O tijolo branco das paredes aparentemente pesadas é na realidade uma pele que se sobrepõe a uma estrutura leve em aço e que assenta directa e subtilmente no chão sem uma base ou plinto que transmita sensação de estabilidade. Os cantos dos volumes nem sempre fazem 90º e isso resolve-se cortando os tijolos com um certo ângulo



Escola em Hallfield, Londres
Caruso St John, 2001-2005

e colando-os novamente para que pareçam tijolos inteiros. O efeito é de aparente distorção de um edifício rectilíneo que parece exaltar essa instabilidade aparente. As aberturas tanto estão perfeitamente integradas e seguras na parede da fachada como tocam o solo delicadamente em determinados pontos. A suavidade das finas colunas parece sucumbir ao enorme peso imaginário das grandes coberturas projectadas que suportam. Esta importância dada à construção como força de fundo coerente com um todo e intrínseca à formação da identidade e da alma mais profunda de um edifício é contemporânea de Lewerentz. O último edifício construído pelo arquitecto sueco, nos últimos anos da sua vida, uma pequena loja de flores no cemitério de Malmö, é um perfeito exemplo da enorme importância dessa simbiose em arquitectura. Trata-se de um volume vulgar, muito sólido, construído em betão bruto aparente em que as juntas da cofragem do betão atingem um ponto tão frágil que a massa se parte. O betão é forte, é duro, é bruto, mas a fragilidade das juntas, como rugas do rosto atestam a passagem do tempo, permitem que o frio e a água da chuva penetrem e quase cortem por entre as feridas, debilitando esse peso, essa solidez do betão. As janelas são finos panos de vidro nu que o edifício tenta segurar precariamente com a ponta dos dedos. E parece que tudo se vai desintegrar. Há uma sensação de potência da vida que contrasta com a realidade da vulnerabilidade da mesma, numa loja que vende vivaças e coloridas flores ceifadas, num cemitério, onde a vida e a morte estão tão próximas.



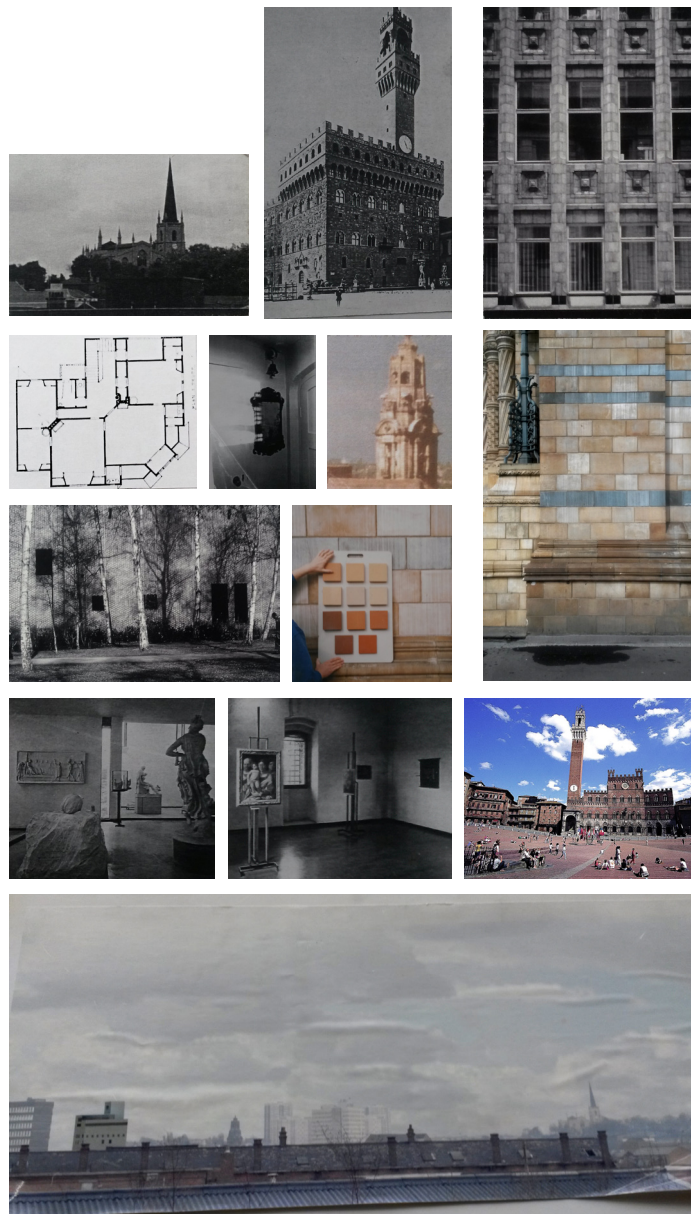
Capela da Ressurreição, Estocolmo
Sigurd Lewerentz, 1920-1925

Loja de flores, Malmö
Sigurd Lewerentz, 1969

- 1 CARUSO ST JOHN, *As built*
- 2 URSPRUNG, Philip, *Realismo poético*
- 3 MADUREIRA, António, *O pavilhão Carlos Ramos visto com os olhos embaciados*
- 4 RODRIGUES José Miguel, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*

Continuidade, descontinuidade e fragmento.

Quando Caruso St John ganharam o concurso para uma nova galeria de arte na pequena cidade de Walsall, tinham pouco mais de trinta anos, e até então apenas tinham construído uma pequena casa. Isso levou a que quisessem dar vida a tudo aquilo que teriam imaginado durante anos, tudo sintetizado naquele projecto. Ou quase tudo. Os painéis entregues pela dupla no concurso público foram feitos com recurso sobretudo a colagens. Colagens de coisas que tinham visto e cujas qualidades queriam transpor para o novo edifício. É surpreendente, de facto, que todas as opções de projecto sejam explicadas com recurso a diferentes imagens fragmentadas de outros edifícios em Walsall, em Londres, em Cambridge, e por essa Europa fora, que tomam conta da imagem dos painéis. A nova galeria deveria ter uma presença suficiente para criar um novo todo a partir da situação fragmentada em Town Wharf, uma espécie de cais de carga da cidade, e esse conjunto de imagens parecia ligá-los de certa forma. Para comunicar que o novo edifício deveria estabelecer uma continuidade com outros monumentos em Walsall visíveis a partir de vários pontos da cidade, recorrem a um perfil urbano e a uma vista longínqua da Igreja de St Matthew's, em Walsall. Ao concentrar a galeria de arte numa torre, um conjunto mais generoso de espaços exteriores pode ser feito: fotografia do Palazzo Vecchio em Florença. Uma imagem da Igreja de S. Marcos em Estocolmo, de Sigurd Lewerentz, sugere que o corpo da galeria de arte tenha variados tamanhos de janelas para permitir que uma grande variedade de luzes entre no edifício. A pele exterior da galeria teria uma densidade textural que permitisse que o edifício mantenha uma multiplicidade de significados, que vem sendo tradicionalmente um papel importante dos edifícios públicos que se inserem nos tecidos urbanos: Holland House, de Berlage, em Londres. O facto de ser um edifício público que quer tomar o seu lugar ao lado dos mais importantes de Walsall, como a Town Hall, a Carnegie Library e as Igrejas Vitorianas é enfatizado por uma fotomontagem em que essa relação é tornada clara. Uma planta da Villa Djursholm em Estocolmo e uma fotografia de uma campainha e espelho no interior de Kettle's Yard em Cambridge, sugerem que ao reduzir a escala dos pisos, cada parte da colecção pode ser acomodada no seu próprio piso discretamente, dentro de uma confortável pequena área em que as salas das galerias se podem interligar tão peculiarmente como as salas de uma casa de campo. As plantas relativamente reduzidas e a natureza variada da colecção tornam possível que se use iluminação lateral como fonte principal de luz natural. As janelas podem criar um espaço especial dentro da galeria e ligar o visitante à cidade lá fora, como parecem demonstrar as fotografias dos interiores do Museu de Escultura Canoviano em Possagno, ou uma exposição de pintura no interior do Castelvecchio de Verona. O pavimento dos espaços exteriores da galeria seria rico em textura e em cor, como na Piazza del Campo em Siena. O revestimento da fachada seria na mesma terracotta que o Town Hall de Walsall e o Museu de História Natural de Londres, onde até



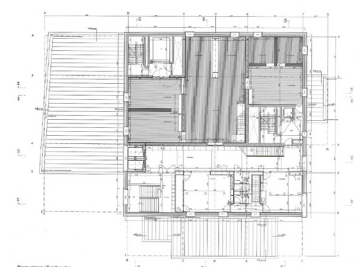
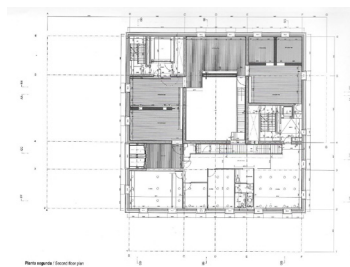
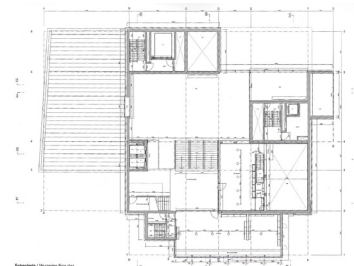
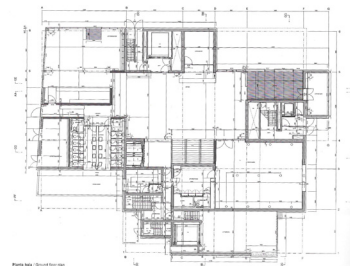
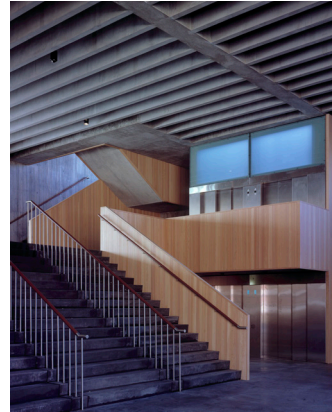
New Art Gallery, Walsall
 Caruso St John, 1995-2000 (Imagens nos painéis de concurso)

tiraram uma fotografia com amostras do material. E por aí fora.

Sempre fizemos trabalho que está relacionado com coisas que vimos antes. Estamos interessados no efeito emocional que os edifícios podem ter. Estamos interessados em como edifícios foram construídos no passado e em como novas construções podem alcançar uma presença formal e material equivalente. Ficamos confusos pelo estado de 'laissez-faire' da arquitectura contemporânea. Neste ambiente de excessos, sentimo-nos atraídos pelas ambições artísticas mais íntimas das tradições da arquitectura do passado. Sentimo-nos mais confortáveis agora para seguir essas tradições de perto. Tudo o que pode contribuir para as frágeis continuidades entre a situação contemporânea e arquitecturas passadas vale a pena o esforço. Apenas ao entendendo e reflectindo sobre o passado, a arquitectura pode continuar a ser uma disciplina social e artística relevante.¹

Localizado numa antiga zona industrial em decadência numa cidade modesta que não via investimento público há quase um século, o edifício para a New Art Gallery em Walsall seria uma âncora à volta da qual se desenvolveria uma nova centralidade e todo um processo de regeneração da área. Cheguei a Walsall na manhã do dia 16 de Agosto de 2016 após uma longa viagem de comboio e, mal as portas da carruagem se abriram e pousei o primeiro pé na plataforma do terminal da estação, olhei para o céu temendo o clima, e deparei-me de imediato com aquilo que procurava: o edifício da New Art Gallery. O sol brilhava intensamente na fachada e diluía-se pela textura rica daquele 'casaco de penas' ligeiramente acastanhadas com diferentes nuances e que envolve delicadamente o corpo do edifício maciço. O volume simples da torre estabelece uma forte relação com o carácter industrial dos armazéns e fábricas que lhe são próximas, enquanto surge no cenário da cidade antiga quase como um castelo medieval que, lá do alto, se debruça sobre a paisagem, abarcando-a. Este gesto permite uma ligação muito forte entre a nova centralidade e o centro histórico, à qual se liga de forma directa através da implantação cuidada no final da Park Street, uma rua comercial proeminente da cidade, repleta de gentes locais.

Ao aproximar-me do edifício, apercebo-me de que não é tão alto como algumas imagens e fotografias me tinham feito imaginar, que tem apesar de tudo uma escala muito sólida, muito contida, ajudada pela expansividade e abertura do piso térreo. A entrada dá-se na base do edifício, desmaterializado precisamente onde a torre é mais alta. Entro no átrio principal através de uma porta automática de madeira e vidro, e parece que estou no grande átrio de um castelo medieval, com um carácter muito pesado, muito escuro e com muita coisa a acontecer à minha volta. Os espaços mais públicos são informados pelo betão estrutural à vista e um piso de betão flutuante cuja superfície é acabada com pigmento de titânio preto. A cofragem é feita com tábuas de madeira verticais, cuja estereotomia aparece desenhada na face do betão. Noutros espaços, esse betão é forrado com tábuas da mesma madeira, com a mesma escala, o que confere união dentro da diferença. Há uma luminosidade que atravessa as portas de vidro

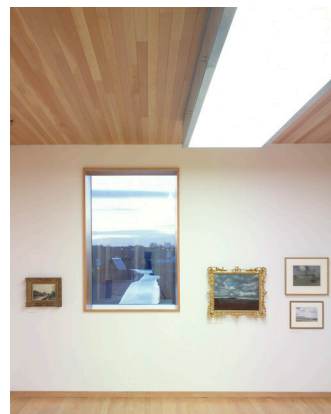
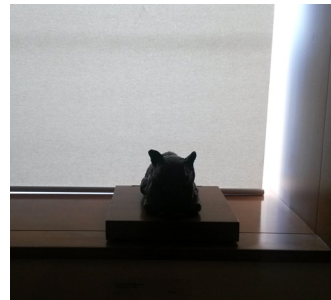
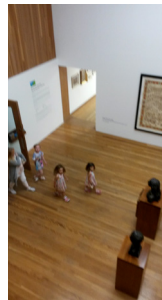
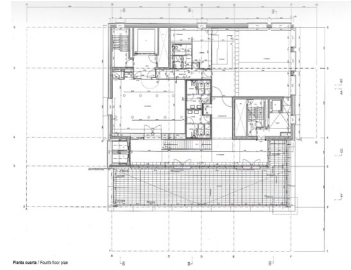
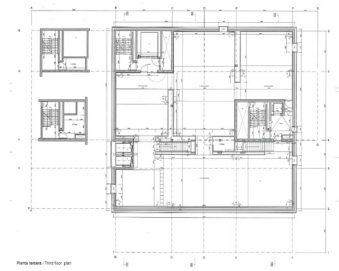


New Art Gallery, Walsall
Caruso St John, 1995-2000

da biblioteca e invade o espaço do átrio principal de forma algo ténue, mas que convida a subir as escadas monumentais que ali se dispõem, na sua direcção. Um lanço de escadas mais contido aparece à minha direita e, à medida que o vou subindo, uma grande janela emoldura o céu. Ao alcançar o patamar intermédio da escada, e antes de mudar de direcção, o céu dá lugar ao cenário da cidade, com o canal de água ali tão perto de mim. Que grande janela! E no entanto, parece-me adequada, com aquela madeira quente que emoldura a vista e me conforta o corpo. Chegando ao topo das escadas, a primeira surpresa: elas iam ter a uma sala que estava ali só para as receber, e para me receber, e a quem mais viesse, com pequenos bancos de madeira fixos no chão e encostados na parede que me convidam a escrever este bocado junto à grande janela. Não me lembro de ver num edifício moderno um espaço de circulação tão generoso, exceptuando talvez a escadaria do átrio da biblioteca da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

A sala vai dar a um corredor que informa vários caminhos, com um conjunto de salas brancas à minha direita, uma grande janela ao fundo, junto a outra escadaria, e uma grande porta à minha esquerda no corredor, onde está a colecção de Garman Ryan. O projecto foi pensado em torno desta colecção, núcleo central em torno do qual se desenvolvem os variados programas, como galerias para exposições temporárias e eventos, espaços educativos, sala de conferências ou restaurante. A grande colecção é constituída maioritariamente por pequenas pinturas e esculturas, de uma escala quase doméstica. A galeria tem, por isso, uma variedade de atmosferas que parece evocar as casas urbanas e o esquema Raumplan desenvolvido por Adolf Loos nos anos 20, contrastando a geometria clara do exterior com um interior complexo em que as divisões se relacionam através de jogos de alturas, pés-direitos, pisos e escadas dispostas de tal forma que originam um movimento pausado, calculado, em direcção ao topo. Por agora, entro naquela grande porta que se abre à minha esquerda. A escala doméstica das galerias confirma-se, e do átrio sobe uma grande escada aberta como a escada de casa da minha avó. Sinto-me em casa, mas não estou só. As pequenas esculturas e bustos da colecção também parecem estar em casa. São-me familiares e imagino que quando a galeria encerrar elas ganhem vida e comentem os acontecimentos do dia, como se faz na casa da minha avó ao final da tarde. Há pequenas salas em torno deste grande átrio central com pequenos bancos fixos que convidam a permanecer. Estão quase todos encostados à parede e nos cantos, onde nos sentimos mais seguros. Tal como nas Villas de Loos, a actividade passa para os lados das salas, deixando o centro livre. Devo dizer que nunca estive num espaço público moderno assim, tão próximo de casa, exceptuando talvez o centro histórico de Guimarães, onde Fernando Távora entreviu magistralmente.

O gato à janela, o cão ao meu lado, o pássaros esculpidos à minha frente parecem ganhar vida. Talvez o ranger da madeira do chão faça com que tudo pareça mais real e ao mesmo tempo mais surreal. A escala, as madeiras, os rebocos são-me familiares. As pessoas sorriem-me e



New Art Gallery, Walsall
Caruso St John, 1995-2000

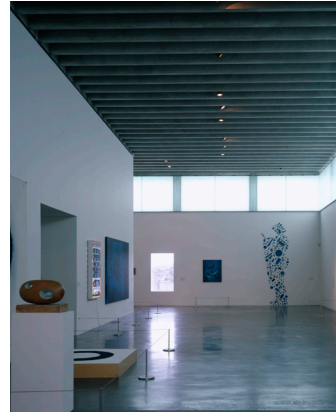
falam comigo como se elas próprias se sentissem em casa. Não senti isto em mais lado nenhum. A bonita colecção modesta parece ajudar, assim como a maneira como está exposta, muito doméstica. O pedestal que suporta a pequena escultura do cão que me acompanha, de Jacob Epstein, não é mais que um pequeno armário com duas pequenas portas. O pavimento de madeira contamina a grande sala central por completo, as paredes e os tectos. Sentimo-nos envolvidos pela matéria até ao ponto de nos sentirmos no interior de um corpo a que pertencemos, a barriga da mãe. O gato fita-me os olhos, vou ao andar de cima. Serão os quartos?

Subindo as escadas, entro nas galerias que estão dispostas em torno do espaço com pé-direito duplo, onde se pode ver o centro do piso de baixo como um palco. As pequenas galerias têm todas tectos baixos, e funcionam quase como as alcovas recatadas das casas de Loos, em torno do espaço central. Mantêm os tectos e o chão em madeira, mas as paredes são rebocadas de branco. As pequenas janelas, que aumentam a proeminência da grande escala no exterior, complementam essa escala quase doméstica no interior das salas fragmentadas. A cidade ao fundo, emoldurada como um quadro. As ombreiras das portas e janelas, assim como os rodapés, projectam-se consistentemente 30 milímetros desde a superfície rebocada.

Não há um percurso pré-definido, o que permite que as pessoas se percam no seu próprio percurso, revisitem, se envolvam nesta 'grande casa', permaneçam. Que a arte, como a vida quotidiana, não seja consumida à pressa, mas experienciada. Desci pelas mesmas escadas por onde tinha subido, e voltei a subir, agora pela escada mais pública que já se tinha anunciado junto à janela no fundo daquele corredor inicial. Já não estou naquela casa, mas as pessoas cumprimentam-me como se de minhas vizinhas se tratassem. As quatro galerias temporárias têm um grande pé-direito são revestidas com painéis MDF pintados de branco sobre estrutura de aço. Às pequenas janelas que emolduram a cidade e iluminam os espaços lateralmente, associam-se grandes janelas contínuas no cimo das paredes, junto ao tecto. As paredes divisórias contêm as condutas de ar e assentam directamente no pavimento de betão. Não me lembro de ver no interior de um edifício moderno tanta diversidade de atmosferas e espaços, especialmente num edifício para exposição de arte, exceptuando talvez a galeria Raven Row, em Londres, dos arquitectos britânicos 6a Architects, onde às pequenas salas expositivas de carácter doméstico, que seriam mesmo salas de antigos apartamentos naquele edifício renovado, é adicionada uma grande sala escavada com pé-direito duplo e iluminação zenital através de quatro lanternins, e uma outra sala na sua sequência com uma grande janela que dá para a rua, onde está colada ao chão.

Subindo ao último piso da galeria em Walsall, o restaurante estava fechado, mas a grande varanda oferecia vistas infinitas da cidade que se ia dissolvendo no espaço até se tornar em simples campo diluído junto à linha do horizonte.

Por fora, uma grande pele dá uniformidade ao volume simples. Formada por uma fina camada



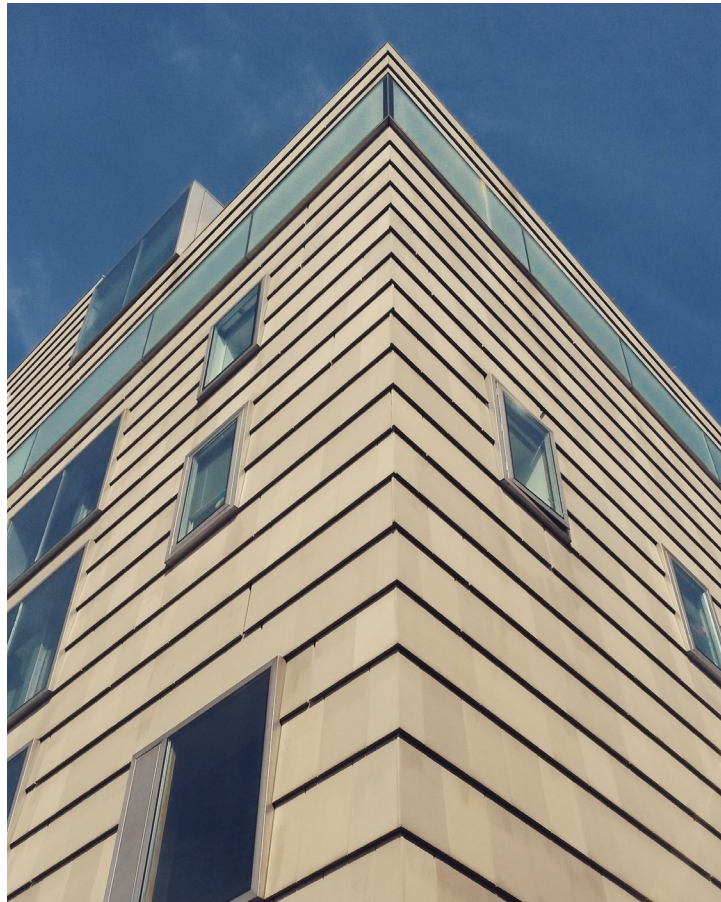
New Art Gallery, Walsall
Caruso St John, 1995-2000

Raven Row Gallery, London
6a Architects, 2009

impermeabilizante de folha de aço, visível na base e nas faces do topo voltadas para dentro, e à qual se sobrepõe um revestimento em peças finas de terracota pálida, em cinco tons diferentes colocados aleatoriamente e cujo tamanho vai diminuindo em direcção ao topo, a pele envolve e oculta a complexidade do interior. Está fixa directamente na estrutura principal do edifício, de betão vertido *insitu*, cujas paredes definem o perfil exterior, completamente isolado e revestido, e os espaços interiores do edifício, forrados selectivamente para informar o carácter e escala das diferentes salas da galeria. Os pisos ou tectos são formados por vigas pré-fabricadas de betão, cuja escala se adapta à dos espaços que sobrepõem, aludindo aos tectos de madeira das torres medievais. As telhas de terracota são sobrepostas umas nas outras o que, juntamente com os cantos do edifício, revela os 30mm de espessura da telha, expondo uma certa fragilidade associada à grande força aparente do grande volume. As janelas, formadas por uma caixa de aço soldado visível do exterior, reforçam a ideia do aço como uma camada que anda sempre por baixo da terracota que forma o manto exterior.

O elemento compositivo central é a parede. É com o plano vertical que nos relacionamos mais directamente. E quando, por exigências estruturais de um edifício desta escala, se usam pilares, estes são ocultados prontamente. A parede é usada na obra de Caruso St John recorrentemente como elemento maciço, singular, com uma força inerente na sua construção, como faziam os Romanos na antiguidade clássica. Segundo Gottfried Semper, com os Romanos a parede *começou a criar forma, ou pelo menos a influenciar-la, um direito que o telhado já aproveitara desde o início das artes. Desde que a parede começou a infringir sobre o domínio do telhado através do uso artístico do arco e da abóbada, até esse antigo símbolo de sacralidade, o telhado, foi roubado do seu domínio e significado, ou pelo menos viu-o disputado.*² Assim, a parede recupera uma força enorme na obra destes arquitectos britânicos, para quem o que interessa é a expressão mesma da sua construção, da sua presença e capacidade de definir o ambiente de um espaço. Ainda assim, o que importa não é tanto o que está dentro da parede, mas sim a sua superfície, que resulta de uma aplicação directa da sua construção. Aqui, importa também referir a influência de Adolf Loos, para quem a manta, a coberta, seria a primeira forma de abrigo do ser humano. A parede veio depois, e é como que uma manta colocada na vertical que nos protege das intempéries. mas a parede é algo em si mesma, uma evolução técnica do homem, a única forma verdadeira de construção que permite essa verticalidade, e a coberta horizontal passa a definir o espaço vertical suportada pela força da parede, onde se mantém intacta, cumprindo *a sua finalidade segundo o princípio do revestimento.*³

Não há, para Caruso St John, uma ideia-tipo do que um edifício de museu deverá ser, senão uma resposta muito consciente e concreta às condições urbanas, históricas e programáticas específicas. Há uma rejeição do espaço expositivo como um cubo branco iluminado por cima de forma homogénea e fechado sobre si mesmo, quase consensual na modernidade. A arquitectura está sempre em relação com a arte e a cidade é evocada como pano de fundo, localizando



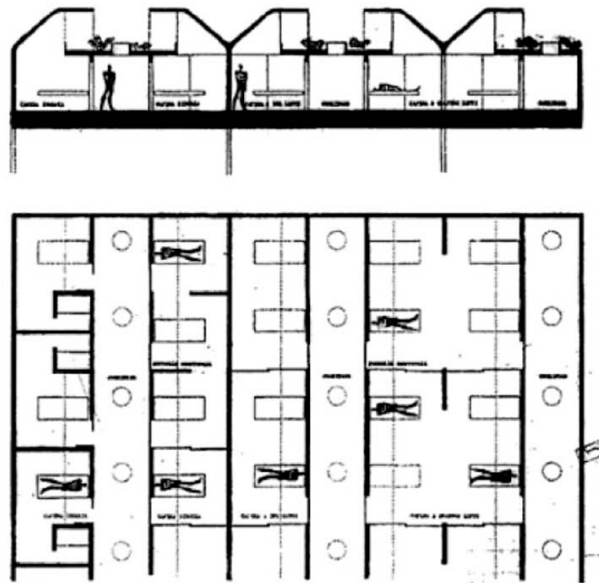
New Art Gallery, Walsall
Caruso St John, 1995-2000

os visitantes no tempo e no espaço, colocando a arte num contexto mais social.

O ser humano, o utilizador do espaço, está portanto presente desde a génese mesma do projecto. O espaço é pensado a partir da perspectiva baixa, do olhar humano, da relação do homem comum com os espaços que habita diariamente. Isto é muito importante e tem a ver com uma enorme empatia que é cada vez mais rara na produção arquitectónica contemporânea. O arquitecto espanhol Luis Santa-María dá um exemplo importante desta abordagem quando afirma que lhe chamou muito à atenção que Le Corbusier desenhasse quase no fim da vida, no seu projecto para um hospital em Veneza, *dentro dos quartos, pessoas. Porque não é nada frequente que numa planta de Le Corbusier apareçam pessoas. (...) como doentes ficamos com uma percepção muito aguda daquilo que está ao nosso redor. Talvez seja uma coisa muito humana: quando uma mulher fica grávida, vê mulheres grávidas na rua. Quando alguém estuda arquitectura, distingue estudantes de arquitectura na cidade. Quando temos o braço engessado, reparamos nas pessoas que têm o braço engessado. (...) Portanto quando alguém está só num hospital, está isolado da cidade, do movimento, da dinâmica, repara de uma maneira necessária para ele nas pessoas que estão ali e que não pode ver.*⁴ Diz-nos algo de um altruísmo que parece querer integrar naquilo que fazemos, mesmo aquilo que nem sempre entendemos, mas que devemos levar em consideração porque nos pode vir a afectar, ou a alguém que nos seja próximo, ou mesmo só porque afecta algum ser nosso semelhante, o seu dia-a-dia, que pode não ter nada a ver connosco. No concurso para a galeria de Walsall, Caruso St John não preenchem os cartazes apenas com fragmentos de edifícios que expressem aquilo que procuram transmitir. Preenchem-nos também com aquelas pessoas a cujas vidas procuram transmitir essas qualidades, esses pequenos pedaços do mundo que consideram que podem tornar a nossa presença nesse mundo mais digna e tolerável.

Há, especialmente na abordagem construtiva destes arquitectos, uma certa linha de continuidade perceptível. A construção informa a forma e os materiais caracterizam e diferenciam os espaços. A desmaterialização é utilizada como ferramenta para domar e moldar as diferentes escalas, e os contrastes entre grandes massas e estruturas leves (ou aparentemente leves) conferem alguma ambiguidade aos volumes: o alto e o baixo, o leve e o pesado, os recuos e os avanços. Todos procuram uma forte relação com a cidade envolvente, muito intuitiva, mas nunca resultando de caprichos formais aleatórios. Essa relação é uma relação de proximidade, mas também uma relação com a paisagem da cidade mais abrangente.

*Na altura do concurso, tínhamos uma excelente fotografia dos anos 1920 do Pallazzo Vecchio em Florença, domando a sua praça. Parecia uma torre medieval fortificada, mas claro que foi construída como uma representação da oligarquia. Era um palácio, e importavam o seu estatuto e relação com o território em redor. A New Art Gallery é uma aproximação do século XXI a isso, em que todo o edifício é acessível por todos, incluindo os donos do edifício – o povo de Walsall.*⁵



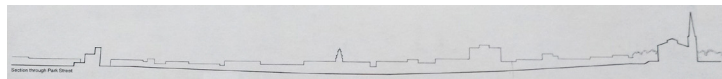
Hospital em Veneza
Le Corbusier, 1965 (Planta e corte)

New Art Gallery, Walsall
Caruso St John, 1995-2000 (Cortes e perspectiva)

A New Art Gallery em Walsall integra-se perfeitamente no conjunto da cidade tradicional, e estabelece juntamente com a Igreja de St Matthew's o domínio dos limites da mesma. Ao mesmo tempo, parece enquadrar-se perfeitamente na paisagem industrial da cidade. Tal como no Pallazzo Vecchio de Florença, também aqui a relação com o espaço público imediato é importante, em que tudo está ligado pela intervenção do artista Richard Wentworth, um pavimento ambíguo entre uma enorme vulgaridade e uma certa grandiosidade, de grandes riscas asfaltadas ora cinza ora beges que se estendem da praça pela margem do canal de água alargado até à cidade, estabelecendo uma ligação de continuidade, quase que agregando todos aqueles fragmentos soltos.

Outro marco importante que contribui para uma transição mais fluida entre as partes é o pequeno edifício para um bar, da autoria dos arquitectos Sergison Bates em colaboração com Caruso St John, que contrasta com o museu pela sua materialidade e horizontalidade. A volumetria e fachadas do bar procuram relações com as realidades físicas imediatas, numa abordagem fragmentada que paradoxalmente parece reunir tudo o que está à sua volta. Nas fachadas viradas para a rua com intenso tráfego automóvel e para os pavilhões industriais, o pavilhão fecha-se muito e parece-se com um velho armazém de madeira pintada de preto, como as riscas pretas do pavimento de Wentworth. Nas fachadas que se relacionam mais com o canal de água e com a praça contígua à galeria, o telhado vai descendo de forma ligeira, criando uma frente mais relaxada, mais pública, com grandes envidraçados, onde está a esplanada. No interior, madeiras quentes ou pintadas de branco dão ao bar um grande conforto. É um edifício que procura uma certa vulgaridade, em que os materiais de construção são todos aplicados muito directamente como se de *bricolage* se tratasse. Sobressai a beleza dos parafusos, das caleiras, dos tubos, das caixilharias e dos vidros, das cadeiras e das mesas, dos tectos e do chão, de toda uma assemblagem que só poderia ter sido realizada pela mão do homem. Um carácter aditivo que parece evocar a própria aglomeração dos edifícios industriais em seu redor no espaço da cidade.

Se a New Art Gallery, o pequeno edifício para bar e o espaço público desenhado por Wentworth têm a capacidade de dar continuidade à descontinuidade fragmentada da cidade, a pequena casa que Caruso St John projectaram para um jovem casal numa pequena povoação perto de Boston, Lincolnshire, tem a capacidade de dar continuidade à descontinuidade fragmentada no campo. O terreno onde a casa foi construída fica mesmo no limite da povoação de Fishtoft, com vistas amplas para os enormes campos planos da paisagem. Ao chegar a Fishtoft, onde a casa teria sido construída há mais de vinte anos, sobressai como uma forma compacta que pousa sobre o terreno plano como um pequeno objecto singular. A casa situa-se entre a igreja da povoação, do outro lado da rua, e um pequeno celeiro abandonado. Na relação com a rua, um pequeno volume anexo em estrutura de madeira, juntamente com uma pequena cerca da mesma madeira e as plantas colocadas pelos habitantes conferem privaci-



New Art Gallery, Walsall.

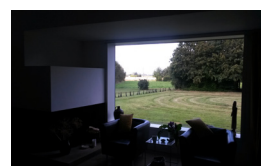
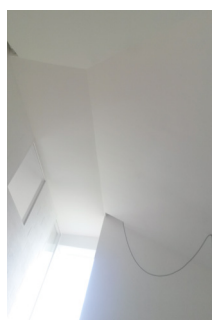
Caruso St John, 1995-2000 (Contexto histórico, perfil urbano, contexto industrial)

New Art Gallery, Walsall

Caruso St John, 1995-2000 (Espaço público em colaboração com Richard Wentworth)

dade. Aproximo-me da porta e toco à campainha. Fui muito bem recebido por Lyn Jenkins, que ali mora juntamente com o marido, que não estava em casa nessa altura. Lyn mostrou-me a casa e falamos um pouco sobre as circunstâncias que levaram à sua construção. Resistindo a fazer um edifício com as convenções formais modernas, os arquitectos optaram por realizar uma casa que se parecesse com uma casa (como vimos no caso da casa para Vanna Venturi, esta afirmação é tão óbvia que parece ridícula) com telhado inclinado, com porta, com janelas e chaminé. Como se fosse desenhada por uma criança, a casa tem todos estes elementos mas algo distorcidos, com escalas ambíguas, ora exagerados ou extremamente pequenos. Há uma distorção da forma do telhado do edifício que lhe dá uma grande variedade nas fachadas, com escalas completamente diferentes, sendo mais fechada para a rua, mais generosa para os campos abertos da paisagem a Norte, mais contida na relação com o pequeno jardim a Sul que se relaciona com a cozinha e com a sala de jantar. Não há uma hierarquia das janelas nas fachadas, em que surgem como o resultado directo da sua aplicação e efeito no espaço interior. Nesse sentido, a casa funciona muito de dentro para fora. E é muito simples e directa na forma como cada fachada se relaciona com os espaços à sua frente, absorvendo todas as realidades em sua volta, e consequentemente relacionando-as entre si.

Ao entrar, abrigado por um pequeno alpendre junto à porta de entrada, surge uma surpreendente sala generosa e volumosa, em que a forma do telhado se converte numa espécie de abóbada no interior em que a luz invade o espaço por todos os lados. Peter St John tinha-me contado que quando o júri para o prémio nacional de arquitectura britânica chegou à casa, nem chegou a sair do carro por considerar que era demasiado banal. Pelo contrário, Lyn Jenkins contou-me que quando a casa estava em fase final de acabamentos, a foi visitar com o marido. Enquanto estavam cá fora junto à entrada passou um senhor de carro que lhes perguntou o que era aquilo. *Dissemos-lhe que era a nossa casa*, continua Lyn, *e ele exclamou aborrecido: 'Vivo aqui há mais de 40 anos e nunca vi nada assim!'*, e seguiu caminho, como que protestando contra a singularidade daquela pequena construção. A escala monumental do interior é domada pela lareira escultórica que segue na continuidade de um tecto rebaixado junto à grande janela voltada a Norte, como que reforçando a horizontalidade da paisagem. Há uma certa grandiosidade dentro da casa aparentemente modesta. A cozinha está na continuidade do espaço da sala e da mesa de jantar, e ambos estão muito relacionados com os diferentes ambientes dos jardins lá fora. De um lado, um pequeno jardim extensamente plantado e com pequenos vasos por todo o lado, como uma pequena varanda ou pátio ajardinado. Do outro, um grande relvado que faz a transição entre a casa e os campos onde colhemos ameixas e falamos dos diferentes pássaros que por ali andam. A grande parede que divide os quartos parece quase a fachada de outro edifício que se debruça sobre aquela centralidade do espaço mais público da casa. Quando perguntei a Lyn Jenkins se aquela proximidade tão grande entre os quartos e a sala, para a qual davam directamente, não era problemática por causa do barulho da televisão ou das conversas, disse-me que nunca tinha sentido isso, sobretudo porque só vive ali com o

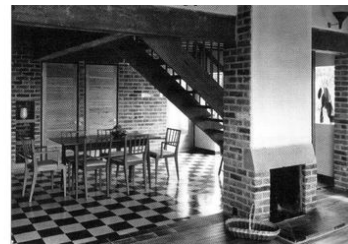


Public House, Walsall. Casa em Lincolnshire.
Sergison Bates e Caruso St John, 1996-1998. Caruso St John, 1993-1994.
Casa em Lincolnshire
Caruso St John, 1993-1994.

marido e a família apenas ficava até tarde em eventos esporádicos. Perguntei se havia alguma coisa que gostava de ter feito diferente na casa. Disse-me que não. Que apenas o pavimento de betão flutuante era muito poroso, e mostrou-me uma mancha no chão que seria resultado de um jantar de porco assado há uns anos em que a pele do bicho crocante ficou dura demais e acabou por cair ao chão numa batalha desenfreada com os talheres. Quando lhe disse que a casa parecia muito mais humana ao vivo, com a mobília e os objectos pessoais, e as fotografias, e as marcas do uso, do que nas fotografias despidas das revistas, ficou satisfeita. Quando lhe pedi para fotografar a pequena varanda exterior, contou-me que uma revista espanhola teria ido lá fotografar a casa há uns anos, e que tiraram todos os vasos, todas as plantas, todos os pequenos objectos que puderam, o que a deixara perplexa. *Só não tiraram a trepadeira porque está ali bem presa*, desabafou. Disse-lhe que era mesmo assim, com tudo o que era parte do seu dia-a-dia, que queria fotografar a casa. Era precisamente aí que estava o seu interesse.

A construção é também ela muito simples e directa, com a aplicação de elementos construtivos banais e baratos como o tijolo, e as janelas são contínuas com a superfície do tijolo. Na fachada Sul, as paredes são feitas com placas de contraplacado de madeira pintadas de preto. No canto, ponto de encontro entre as duas fachadas, é colocada uma cantoneira em aço galvanizado que esconde as espessuras dos dois materiais, dando-lhes uma mesma expressão tão fina que podiam ser tecidos esticados.

Há uma relação muito próxima entre a casa em Lincolnshire, a Sudgen House de Alison e Peter Smithson e as habitações geminadas que Sergison Bates constroem em Stevenage. Em como articulam descontinuidades. Na ligação que estabelecem com as paisagens onde se inserem. Nas fachadas que parecem responder individualmente às diferentes condições específicas dos seus exteriores mais próximos. Combinam as qualidades do meio onde se inserem como um caleidoscópio: assim que uma impressão começa a prevalecer, é substituída por uma nova impressão, quase que com um pequeno solavanco. Há uma elegante economia de meios e há uma certa familiaridade que as liga a esses exteriores, em vez de os confrontar. Uma certa vulgaridade distorcida na escala, na construção, na materialidade aparentemente convencional nas paisagens suburbanas em que se inserem, com a sua imagem aparente de uma casa suburbana no meio de tantas outras casas suburbanas.



Casa em Lincolnshire
Caruso St John, 1993-1994

Sugden House, Watford
Alison e Peter Smithson, 1956

Housing prototype, Stevenage
Sergison Bates, 2000

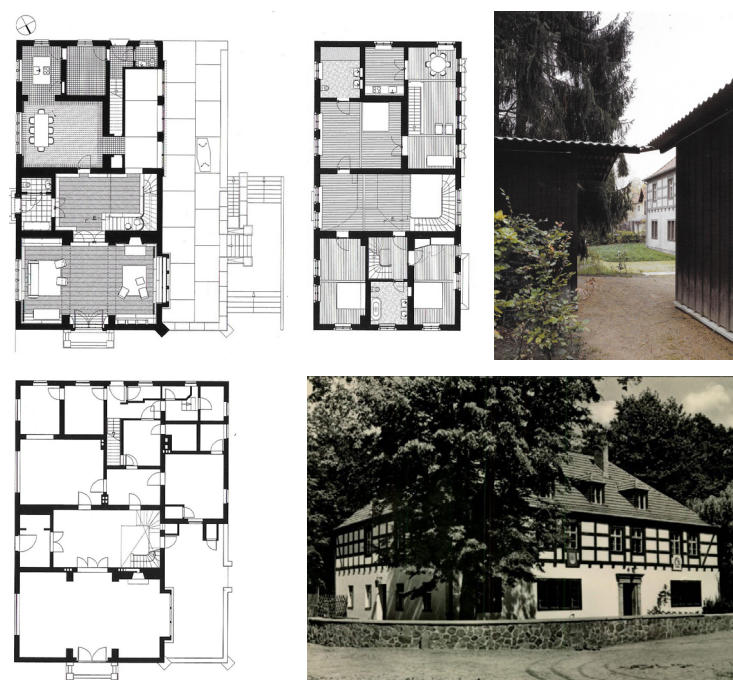
- 1 CARUSO, Adam, *Traditions*
- 2 SEMPER, Gottfried, *The four elements of architecture*
- 3 LOOS, Adolf, *El principio del revestimiento*
- 4 SANTA-MARÍA, Luis, excerto de uma conferência, no Porto, a 3 de Maio de 2012, integrada no ciclo *Prática(s) de arquitectura* e disponível para consulta em <http://www.tv.up.pt/videos/sorot6mh>
- 5 CARUSO, Adam, *Entrevista com Mark Francis*

Uma nova verdade. Uma outra dignidade.

Após várias colaborações entre Caruso St John e o artista alemão Thomas Demand, principalmente em exposições do artista que os arquitectos ajudariam com sucesso a dispor em variados espaços, Demand contactou-os para que ajudassem a reconstruir uma casa de campo que comprara em Hellmuhle, nos arredores a Noroeste de Berlim, uma zona ambientalmente protegida, com extensa vegetação e grandes lagos. A casa, que originalmente teria sido moinho, e que ao longo da sua existência foi tomando várias formas e funções, existia desde o Século XVI. Edifício com muita história, terá sido aumentado nos anos 1930 por um arquitecto ligado ao partido Nazi, que a terá convertido numa arquitectura algo desagradável, muito pomposa e estilizada no exterior, com uma estrutura falsa em madeira que lhe dava uma estética quase de casa na montanha, na floresta negra ou algo do género, assim como no interior rígido e rústico, pesado.

A casa estava em ruínas. E era para ser um local onde o cliente pudesse relaxar e nadar no lago ali ao lado. Inicialmente, tanto os arquitectos como o artista não queriam reconstruir a estrutura de madeira falsa, que Demand considerava ser um sonho desvairado de quem o construiu. Mas a relação com as autoridades locais de preservação de monumentos revelou-se extremamente difícil uma vez que diziam que, sobretudo aquela parte realizada nos anos 1930, era uma parte importante da história local e que a sua aparência tinha que ser mantida. O objectivo dos arquitectos passaria então por tentar civilizar aquela arquitectura pomposa e autoritária que apodrecia abandonada com o passar dos anos. O objectivo era neutralizar isso, aproveitar as dificuldades impostas pelas autoridades e tornar aquilo que ali estava noutra coisa, subvertendo os seus valores.

A casa também era demasiado grande para o seu único habitante, Thomas Demand, que *não precisava de uma casa no campo e não sabia muito bem como usá-la*.¹ Esse problema resolveu-se um bocado pensando em como mobilar a casa, com o desenho de muitas perspectivas, que não tinham tanto a ver com o tipo de móveis a usar, mas mais com o modo como cada sala seria vivida e as suas relações espaciais aproximadas. Resulta deste estudo um interior muito variado e rico. Na sala principal, que era totalmente revestida por uma madeira muito pesada, pintaram-se algumas madeiras de cores mais claras, como por exemplo as vigas do tecto. Também se instalou ali um grande armário fixo com linhas muito depuradas, tudo isto para suavizar um bocado a sua atmosfera e escala. Depois, alterou-se a atmosfera de cada sala individualmente, com o objectivo de tornar aquela casa de campo mais relaxada, mais suave, com um interior tão variado e rico como se do interior de uma das casas de John Soane, Philip Webb ou Robert Adam se tratasse. A estrutura espacial da casa antiga foi mantida, mas cada



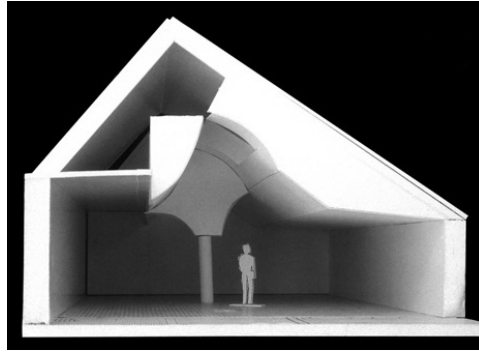
Casa em Berlim.
Caruso St John, 2013 (Fachada Noroeste)

Casa em Berlim
Caruso St John, 2013 (Plantas e Fachada Sudeste)

Casa em Berlim
Pré-existência 1930s (Planta e Fachada Sudeste)

sala foi discutida com o cliente separada e detalhadamente. Na sala de jantar no piso de entrada, a luz que entra pela grande janela é filtrada por uma comprida cortina branca que vai até ao chão, onde a uma larga carpete com sóbrios padrões repetidos que alcança as paredes brancas se sobrepõe uma simples mesa comprida e as oito cadeiras simples em seu redor. As paredes do jardim de inverno são de betão aparente de um cinza claro que faz a transição entre o marmorite do pavimento e a tinta branca do tecto, e que dá lugar a três grandes portas envidraçadas entre duas largas colunas de betão que negociam o interior com o exterior, onde se dispõem ainda os três estores de madeira sem ser vistos de dentro. A nova escadaria surge na casa como um objecto elegante e fluido, e ao alcançar o topo, desagua numa grande sala que parece estar ali só para a receber, e a quem nela vem, tão nobremente. Em frente, duas janelas devolvem-nos o exterior, e em cima o tecto desenhado sem esforço parece descer ao encontro de quem vem na sala e na escada, com a leveza própria de um tecido branco iluminado por uma pequena abertura no topo que nos dá o céu, como nos interiores quase barrocos da Igreja em Marco de Canavezes de Álvaro Siza ou na solução que o arquitecto português utiliza na cobertura da Casa Van Middeltem-Dupont em Oudenburg, na Bélgica.

A casa não tinha uma relação muito directa com o terreno, era aberta mais para a entrada, para a rua, para a vizinhança. Os pequenos volumes anexos são completamente banais, contêm a garagem e a arrecadação, e estão posicionados de tal forma que limitam o jardim, ajudam a fechar a relação com a rua e a dar privacidade em relação às casas vizinhas, juntamente com uma densa plantação de árvores e arbustos que também daria ao terreno uma maior sensação de estar no meio da natureza. Ao remover uma parte da casa onde estavam instalados uns quartos de banho e outros serviços que bloqueavam quase por completo a relação do interior da casa com o jardim, criaram depois uma nova sala, o jardim de inverno, que abria directamente para o exterior e para a paisagem do lago ao fundo. A fachada resultante desta intervenção é ao mesmo tempo completamente nova e estabelece uma relação com a fachada existente da casa, na qual a variação cromática entre a madeira, o reboco e a pedra da casa é reduzida, homogeneizada, esbatendo um pouco aquela imagem bombástica da antiga casa em que a madeira escura contrastava com o reboco claro contundentemente. A casa passa agora a ser lida como um volume só, uma espécie de paralelepípedo muito regular, que assenta sobre o terreno como um objecto muito forte em si mesmo, e em que a nova fachada é a extensão formal das fachadas existentes de madeira falsa, mas agora, em betão estrutural colocado *in-situ*, essencial à existência mesma da casa enquanto construção que perdure no tempo. A casa beneficia agora de uma permanência autêntica que não tinha, uma nova verdade que parece legitimizar toda a sua existência até então. Possui uma nova identidade, mais próxima da brandura de uma casa inglesa do movimento Arts & Crafts, que desde cedo exercera uma grande influência no Norte da Alemanha. Há uma certa ambiguidade nesta abordagem que, por um lado, consolida o estatuto de monumento da casa, reconstruindo uma imagem de conjunto, mas que por outro lado subverte completamente o seu significado ao intervir pontualmente



Casa Van Middelem-Dupont, Oudenburg. Igreja, Marco de Canavezes.
 Álvaro Siza, 1994-1997. Álvaro Siza, 1990-1997

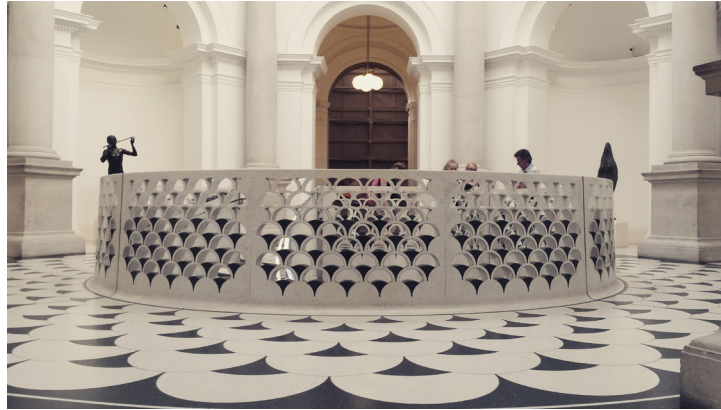
Casa em Berlim
 Caruso St John, 2013 (Interiores)

na fachada, ao alterar completamente a atmosfera interior, e ao relacioná-la mais com o exterior onde se coloca, sem ser muito claro qual é a intervenção, ou sem haver uma distinção muito forte entre o que é novo e o que já lá estava.

É quase o oposto do que o movimento moderno pensava sobre a relação com a história, em que se demarcava muito claramente o que é feito agora do que já existia. Há um cruzamento de informação nesta intervenção na casa que significa que dentro de alguns anos já ninguém distinga aquele fragmento como algo de novo e moderno. Acontece o mesmo, por exemplo, na intervenção dos arquitectos no edifício da Tate Britain em Millbank, Londres. Contra a vontade inicial dos clientes e dos investidores, que queriam uma escadaria em ferro e vidro que se demarcasse completamente da arquitectura existente, o único modo que pensavam possível de a respeitar, a nova escadaria e balaustrada são pensadas e executadas de tal forma que nunca ninguém dirá que foram feitas recentemente, e há uma ambiguidade enorme que se estende aos espaços no piso inferior a que dá acesso, completamente inventados para que pareça que estiveram sempre ali. A arquitectura existente não só é respeitada como é posta à prova neste tempo e local.

A intervenção de Carrilho da Graça na reconversão do Mosteiro Flor da Rosa no Crato para Pousada, por exemplo, é uma intervenção muito demarcada em que se distingue facilmente aquele acrescento do grande volume branco neutro e abstracto sem janelas ou demarcações muito definidas que se coloca ali sem ambiguidades. Uma coisa é o antigo, outra coisa é o novo. Pelo contrário, a intervenção de José Paulo dos Santos na reconversão do Convento da Nossa Senhora da Assunção em Arraiolos para pousada, aproxima-se mais da Casa em Berlim, está repleta dessa ambiguidade em que o novo e o antigo se cruzam, em que não é muito claro qual é a parte que é a intervenção do arquitecto e qual é a pré-existência. Há uma ligação, uma continuidade, uma plasticidade que liga tudo e que altera a história e se imiscui com ela, que a subverte, recriando-a. O novo volume rectangular para os quartos e restaurante da pousada insere-se de tal forma que se une com os volumes fragmentados pré-existentes encerrando um novo pátio que se relaciona formalmente com o claustro do convento e visualmente com a paisagem alentejana.

Esta procura de uma nova verdade tem dois antecedentes importantes no Século XIX, em que a relação saudável e positiva com a história é particularmente interessante mas também ela cheia de dúvidas e ambiguidades, sobretudo e a título de exemplo, na obra do arquitecto alemão Karl Friedrich Schinkel. Schinkel estaria muito interessado na continuidade histórica, mas ao mesmo tempo parece, especialmente em intervenções importantes em edifícios existentes como as dos castelos Schloss Kornik, na Polónia, e Schloss Tegel, na Alemanha, empenhado na possibilidade de reconversão das coisas e de lhes dar novos significados e valores. Nas plantas destes projectos, Schinkel representa a cinza as linhas das pré-existências e a preto as



Tate Britain, Londres
Caruso St John, 2006-2013

Pousada Flor da Rosa, Crato.
João Luís Carrilho da Graça, 1990-1995

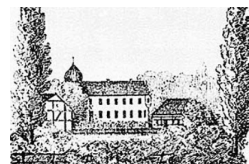
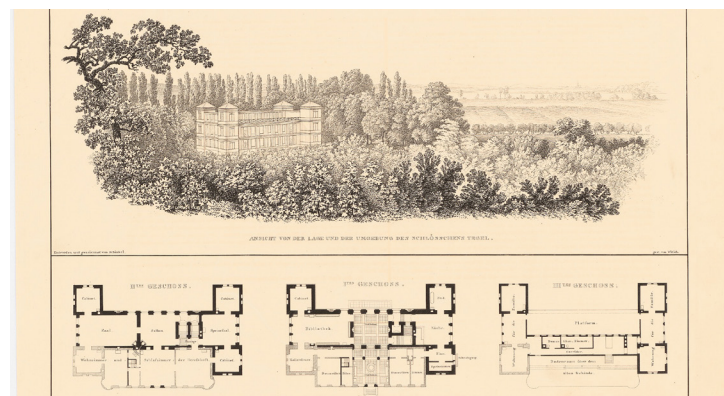
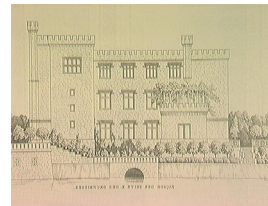
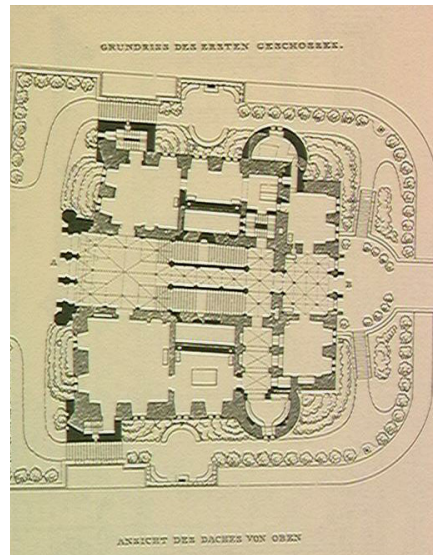
Pousada Nossa Senhora da Assunção, Arraiolos.
José Paulo dos Santos, 1993-1996

linhas da sua proposta.

Antes da intervenção de Schinkel, o Schloss Kórnik, em Poznan, teria uma arquitectura muito rústica, lembrando uma arquitectura à maneira francesa que nada tinha a ver com o local onde estava. Schinkel actua com acrescentos muito pontuais preenchendo vazios e criando espaços com recurso a pequenas intervenções que alteram por completo a percepção e o carácter do edifício, ainda que mantendo a sua estrutura principal. O todo é reformulado e grande parte das paredes originais são intocadas. Refaz o portal de entrada, simétrico, com 3 portas que dão directamente para um grande hall de entrada, e lança duas escadarias com um corredor ao centro no seu alinhamento, todos com um pé-direito imponente de três pisos. Três grandes janelas são colocadas em cada um dos dois andares acima da porta e duas esguias torres circulares são erguidas, simétricas em relação ao eixo da porta, que puxam para o céu o volume central da fachada, que agora é o mais alto da composição. Todas as pequenas alterações na planta servem para reforçar uma simetria do conjunto, particularmente importante na transformação dos dois contrafortes da fachada principal em duas novas torres com escadarias que resolvem os cantos desta nova arquitectura com uma interpretação gótica muito mais depurada e imponente, mais de acordo com o local onde se insere, mais verdadeira. No fundo, Schinkel pega numa coisa pequena e mantendo a sua massa global, transforma-a num novo edifício monumental em que não se percebe nada do que existia antes.

Em Tegel, o edifício que existia antes da intervenção de Schinkel era um pequeno edifício relativamente modesto com uma torre na ponta, recuada em relação à estrutura simples da fachada principal. Aqui, a atitude de Schinkel, talvez por questões programáticas e pela intenção de responder a uma escala mais urbana, é algo distinta daquela que interviu em Kórnik. Ao volume existente acrescenta uma torre do outro lado pra dar simetria, e depois acrescenta outra metade pra ficar uma estrutura com 4 torres, envolvendo agora por completo o volume existente. A simetria do conjunto é reforçada pela criação de um grande pórtico de entrada ao centro, um espaço total marcado por uma fileira de colunas contínua. Dá-se uma actualização de linguagem nas fachadas e de proporção, numa interpretação mais clássica, mais grega, do palácio. A reformulação é totalizadora, surgindo um todo completamente novo a partir da simplicidade da pré-existência. Há um à vontade, num certo sentido moderno, na medida em que a pequena casa já não existe, agora é outra coisa, ainda que aproveitando as fundações do pequeno edifício que existia.

Estamos então perante dois tipos distintos de intervenção do mesmo arquitecto, informadas pelas condicionantes e pelas aspirações de cada projecto. A primeira, em Kórnik, é feita de pequenas intervenções que alteram a percepção global do todo, enquanto que a segunda, em Tegel, practicamente desfaz tudo e faz uma coisa completamente nova. Schinkel consegue introduzir das duas vezes uma nova linguagem, ora neogótica ora neoclássica. Não tem



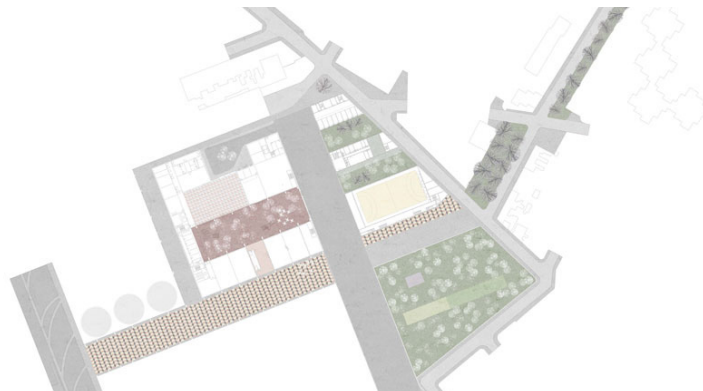
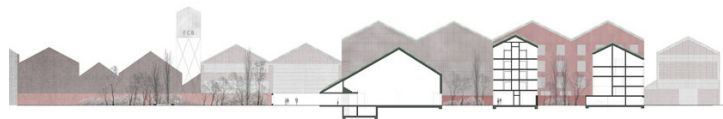
Schloss Körnik, Poznan
Karl Friedrich Schinkel, 1828

Schloss Tegel, Berlin
Karl Friedrich Schinkel, 1820-1824

muitos problemas em pegar em coisas pequenas e readapta-las a uma nova situação, que foi um bocado o que aconteceu nesta casa em que Caruso St John interviram nos arredores de Berlim. Surge a dúvida do que fazer perante uma determinada condição histórica: ou se muda completamente a percepção do edifício com uma certa ambiguidade, ou se alia e acrescenta uma coisa contemporânea, ou se tenta resgatar uma falsidade aparente dando-lhe nova autenticidade.

Também no projecto que Caruso St John fazem para uma Escola de Hotelaria em Lille, no Norte de França, parecem procurar uma continuidade algo ambígua no projecto que suavize a distinção entre o antigo e o novo. A escola ocupará uma parte do antigo complexo da Fábrica Fives-Cail-Babcock e é o primeiro passo da transformação daquele complexo industrial abandonado. A escala, a monumentalidade e as qualidades espaciais daquelas grandes estruturas industriais são mantidas, mas com o objectivo de lhes devolver uma grande e renovada intensidade de uso, um renovado carácter próprio, e uma nova relação com a cidade muito mais aberta, mantendo ainda a memória do seu carácter industrial e uma certa melancolia que remeta para a sua condição de abandono. A proposta dos arquitectos acaba por ser, no fundo, um pequeno conjunto urbano entre três estruturas que são mantidas, duas estruturas contíguas e análogas a estas mas reconstruídas em betão, e três edifícios completamente novos na fronteira com a cidade.

Há uma sequência de volumes consecutivos em bateria que vai fazendo uma transição entre espaços completamente públicos, espaços semi-públicos, e finalmente espaços mais privados do funcionamento da escola e da vivência dos alunos e professores. Assim, há um primeiro volume que é mantido na sua totalidade e completamente vazio em todo o seu volume, que funciona como uma grande nova passagem urbana coberta ligando directamente dois pontos da cidade, e onde podem decorrer pequenos ou grandes eventos esporádicos. Associado a este volume, um outro volume que é mantido. Aqui, a nova construção de cinco pisos no interior do seu volume permite já a instalação de espaços da escola mas no piso térreo, nos espaços entre as colunas que suportam e fazem a transição entre os dois volumes, dispõem-se pequenas bancas e restaurantes com uma relação muito directa com aquele grande espaço público, onde os alunos da escola podem dar a conhecer o seu trabalho à cidade onde estudam. Na sequência destes espaços onde escola e comunidade se unem, a última das estruturas mantidas na sua íntegra estrutural: um grande pátio ajardinado coberto, volume totalmente vazio de nova construção em torno do qual se resolvem os espaço de circulação interior da escola, completamente iluminados, e pela manutenção da fina fachada em tijolo que o separa da rua. Os dois volumes que se seguem nesta sequência linear são construídos de novo. No primeiro, com cinco pisos, está a continuidade da escola com salas de aula, refeitórios, auditório, entre outros programas mais privados, e no último, que varia entre cinco pisos nos topos e um piso com pátio no centro, funcionam serviços como quartos de banho, vestiários ou a zona para cargas



Escola de Hotelaria, Lille
Caruso St John, 2011-2016

e descargas. Do outro lado da rua, onde a estrutura industrial se encontra com a cidade, são colocados três novos volumes dispostos também consecutivamente, com pátios ajardinados entre si. Ali funcionará o ginásio, as residências para os estudantes e habitação para os funcionários, usos que vão naturalmente aproximar as comunidades que já vivem naquela área com os novos habitantes que ali se vão instalar.

O restauro das estruturas industriais é leve, depurado, reduzido ao essencial, para que se destaque a grandiosidade da escala daqueles generosos volumes interiores e se mantenha a memória industrial como uma presença muito forte. As estruturas metálicas dos interiores foram pintadas com cores vivas como o vermelho, o azul e o amarelo, que teriam sido as cores originais daquelas estruturas, que teriam sido removidas por serem pintadas com tintas à base de chumbo, potencialmente venenosas. Não se trata aqui, mais uma vez, de um jogo entre o antigo e o novo, mas antes de formar um todo. Há um interesse na escala monumental, mas também no cenário da cidade e nos seus edifícios vulgares. O tijolo vermelho das estruturas industriais mantidas sofre quase que uma metamorfose nos novos volumes contíguos, nos quais o desenho das marcações da cofragem das fachadas em betão num vermelho mais claro é análogo ao desenho da grelha da estrutura em ferro que suporta o tijolo das preexistências, que se vai ‘dissolvendo’ até desaparecer no betão vermelho claro das fachadas dos três novos volumes do outro lado da rua, formalmente mais ambíguos, mais banais. Recorre-se a aquedutos, como que construindo uma pequena cidade a partir de formas elementares reconhecíveis, com grandes coberturas inclinadas que parecem indiciar que o conjunto quer ser mais do que um objecto autónomo, procurando uma relação com o contexto da cidade tradicional. Pequenas intervenções e ligações permitem que essa relação seja tanto formal como física, como a cobertura projectada do volume do ginásio, ou a importância dada ao chão, ao espaço público, à continuidade dos pavimentos.

Há uma ideia de contributo para com a cidade e as pessoas da cidade, para com a comunidade de Lille, ao intervir de um modo que vai além da pura reconversão daqueles edifícios industriais imponentes mas que poderiam ser considerados banais naquela parte de França. Há uma tentativa muito forte por parte dos arquitectos de mostrar como estruturas ‘encontradas’ podem ser trazidas de volta de modo a que ganhem uma energia inerente, uma excitação em seu redor, uma nova dignidade que já não é, aqui, tão vulgar.

*We really enjoy the work of Lacaton & Vassal, the kind of energy that comes from thinking inventively about construction and a kind of emotional toughness of building things roughly, with integrity, even though they are in their nature very fragile, almost kind of nothing systems. (...) which is really about found systems I think, not designing. It's like trying not to design.*²

Embora consideravelmente diferente programaticamente, o projecto que a dupla de arquitectos franceses Lacaton & Vassal faz para a FRAC Nord, uma instituição que é casa de colecções



Alçado Este / East elevation



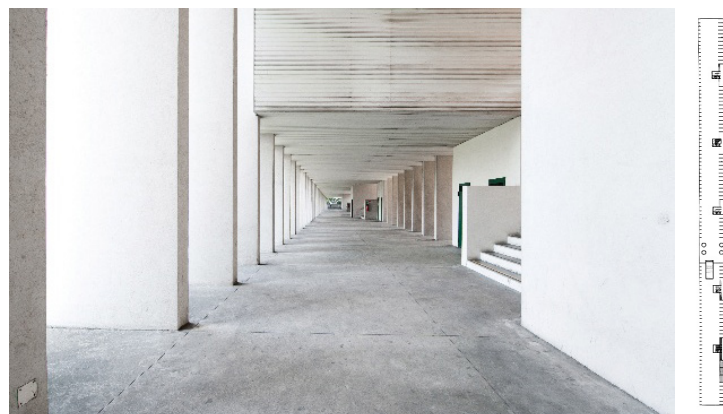
Escola de Hotelaria, Lille
Caruso St John, 2011-2016 (Conjunto exterior, grande passagem urbana, pátio interior)

públicas de arte contemporânea no Norte de França, na cidade de Dunkerque, e que seria também o catalisador do novo desenvolvimento dessa área portuária, parece ter algumas características em comum com o projecto da Escola de Hotelaria em Lille, ali perto. Em Dunkerque, Lacaton & Vassal mantêm a estrutura do antigo armazém de barcos onde supostamente seria para instalar a FRAC Nord, mas mantêm-na completamente intacta, como um volume simbólico da história daquela estrutura de betão industrial, com o seu vazio interior imenso, altíssimo e luminoso. Para o fazer, duplicaram o volume do armazém, com as mesmas dimensões, onde instalaram o programa do edifício. Tal como em Lille, o volume duplicado não compete com a forte presença da estrutura industrial nem procura desaparecer para a enaltecer, antes reforçando com uma presença análoga a sua dignidade e carácter. O volume pré-existente vazio também está aberto ao público e serve propósitos de interesse comunitário como a realização de eventos culturais e sociais de pequena ou grande escala. A ponte pedonal cruza o espaço entre os dois volumes e prolonga-se na paisagem, estabelecendo um marco de urbanidade que parece impedir o imponente edifício de zarpar, ancorando-o à cidade a que pertence.

A influência de Aldo Rossi também é evidente nesta obra, mais em estado de espírito do que propriamente em aparência. O exemplo do edifício para habitação social que Rossi faz no bairro de Gallarate em Milão é fundamental, por ser um edifício que é ao mesmo tempo um grande marco urbano, uma grande estrutura regular e ritmada que começa na rua e se estende até ao interior do bairro, estabelecendo um percurso muito cenográfico e permanências onde o dia-a-dia das pessoas se possa desenvolver, um percurso marcado também por elementos pontuais que parecem atestar a passagem do tempo e uma certa monumentalidade, como a imponente escadaria e as grandes colunas circulares que se lhe seguem. *I can remember that a few people shuffled across this monumental empty space while I was looking — a woman with some shopping, a few children — appearing and disappearing. There was an echo of steps. The atmosphere was heightened like on a stage and it was dramatic, but not in a rhetorical way as it was somehow also tender to the figures. It felt as if all Italy was there: its grandeur and its poverty, its monuments and its ruins. It was moving that such concrete simplicity could hold such allusions.*³

Há uma generosidade espacial e uma escala muito pública do edifício, que poderia vir a ser apropriado pelas pessoas, com pequenas lojas e bancas por entre as finas colunas/paredes amplamente espaçadas entre si, como na escola de Lille. Do mesmo modo, por exemplo, Álvaro Siza projectou a possibilidade de instalar pontualmente pequenos comércios locais no Bairro da Malagueira em Évora, cujos aquedutos e anfiteatros definem uma topografia, reforçam a coesão de um conjunto urbano, estabelecendo ligações entre os diferentes fragmentos de habitação, espaço público e equipamentos, entre construção e paisagem.

Apesar de tudo, sente-se na obra de Lille uma certa descontinuidade no trabalho dos arquitectos. Talvez por o *standard* de construção ser muito diferente em França, muito mais bruto, rápido e barato do que por exemplo na Suíça, na Alemanha ou em Inglaterra, os materiais



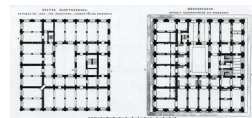
FRAC Nord, Dunkerque
Lacaton & Vassal, 2013

Habitação Social Gallarate, Milão.
Aldo Rossi, 1970

Bairro da Malagueira, Évora
Álvaro Siza, 1977

dados pela indústria de construção são aqui aplicados de forma mais directa do que seria normal até à data na obra de Caruso St John. A construção da escola em Lille incorpora as pré-fabricações dos caixilhos e das coberturas regulamentadas pela legislação francesa numa tentativa de dialogar com essa indústria de construção, num trabalho sobretudo de assemblagem, jogando com as forças muito específicas da cultura construtiva daquele país em favor de uma arquitectura que seja mais rica, mais viva, mais arquitectura. Isso parece ser conseguido precisamente por esses jogos em que o azul e o verde daquelas chapas caneladas da cobertura possam desenhar um padrão decorativo, ou que os finos elementos verticais entre as caixilharias de catálogo possam ser pintados de um amarelo vivo que se relacione com os azuis, o laranjas, os vermelhos, com as cores dos jardins à volta e que dê à escola uma maior riqueza, um valor plástico acrescentado que outros edifícios do género podem não ter, mas quase que afirmando que podem vir a ter. Aqui, a sua atitude parece diferenciar-se um pouco da de Lacaton & Vassal.

É muito mais próxima da atitude de Schinkel, não só pelo uso da cor que os arquitectos neoclássicos da sua geração terão redescoberto na antiguidade clássica, mas sobretudo quando constrói a Bauakademie, no centro de Berlim, entre 1831 e 1836. É um edifício muito sintetizado, com uma estrutura reticulada muito regular em planta e perceptível nas fachadas, inclusive na marcação horizontal dos pisos, e que se desenvolve em torno de um pátio, que permite que o seu interior seja iluminado naturalmente. A sintetização da estrutura e dos espaços permite uma construção mais standardizada. No fundo, Schinkel trabalha muito sobre o desenho da fachada, e pega no modelo dos grandes armazéns, em que o tratamento da fachada sendo feito com materiais absolutamente industriais como era o tijolo, com uma expressão pobre e banal, é redimido por uma atenção especial dada à ombreira, ao peitoril, ao mainel, à pilastra, à divisão dos pisos, numa grande diversidade de elementos ornamentais que poderiam dar uma outra dignidade ao grande edifício de armazém. Esses elementos seriam peças cerâmicas em baixo relevo que poderiam ser fabricadas em massa e incorporadas muito directamente na construção, com uma expressão na fachada tão esbelta que parecia quase impossível - provavelmente seriam armadas com ferro. Uma espécie de invenção de um protótipo de elementos de fachada que pudessem ser usados noutros edifícios de forma fácil e rápida. Engata no tema da Bauakademie, a escola da construção, e é quase como se fosse a proposta de uma hipótese da industrialização da arquitectura, mas com uma outra dignidade.



Escola de Hotelaria, Lille.
Caruso St John, 2011-2016

Bauakademie, Berlim.
Karl Friedrich Schinkel, 1831-1836

- 1 DEMAND, Thomas, *Meeting Architecture: l'architettura e il processo creativo*.
- 2 ST JOHN, Peter, em *A conversation with Peter St John*, em anexo no final da dissertação.
- 3 ST JOHN, Peter, *Housing at the Gallarate Quarter by Aldo Rossi*, em bd online

Construir para a cidade. Aproximações.

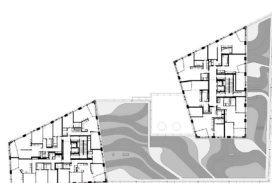
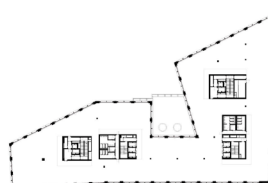
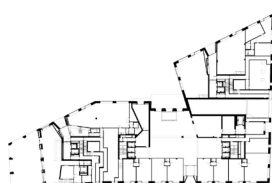
Em 2007 Caruso St John venceram um concurso para construir um edifício integrado num plano de urbanismo no centro da cidade de Zurique, ao longo da nova rua Europaallee, junto a uma antiga zona industrial ligada às linhas de caminho de ferro, mas muito próxima da estação de comboios principal, no centro da cidade. Seria um edifício de comércio, escritórios e habitação, um programa normal ainda que complexo, um edifício como tantos outros na cidade, que deveria ser tratado e reconhecível como pano de fundo do cenário da mesma, tratado como um edifício mais ou menos vulgar, sem o esplendor de um teatro ou um museu, mas ao mesmo tempo um edifício com uma presença muito rica na cidade e com o qual as pessoas se familiarizassem.

This is an urban house. And why is it an urban house? Because it's made of stone somehow, and the stone is articulated somehow, and it has windows and maybe it has colors in a way that remind you that this is how the good background buildings of Zurich use color.¹

No decorrer do projecto para o edifício Europaallee Baufeld E, Adam Caruso e Peter St John percorreram a cidade de Zurique e aperceberam-se que havia uma certa aura, uma certa continuidade no tecido construído da cidade, que sobressaía sobretudo do uso recorrente de materiais de construção como um arenito muito próprio daquela cidade, ou estuques que reproduziam aquela cor clara, quase bege, da pedra. Olharam muito para aqueles edifícios dos anos 1930 e 1940 da Bahnhofstrasse e de outros locais proeminentes naquela cidade, e aperceberam-se que pairava na atmosfera uma cor verde, uma cor dourada, que parecia evocar uma identidade muito própria naquela cidade. O pigmento, como algo valioso reconhecível pelas pessoas mesmo que inconscientemente, passou a ser um tema importante no projecto. Assim como a organização das fachadas, em que colunas suportam traves, e entre elas há janelas e padieiras e ombreiras, e há varandas. Estamos perante um edifício urbano anónimo mas singular, em que a matéria, a tectónica, a presença da construção é tão forte que nos activa os sentidos.

O edifício ocupa a totalidade do terreno onde se insere, com uma base muito compacta a uma cota baixa, à qual se sobrepõem dois volumes de apartamentos para habitação. Esta sobreposição é muito subtil porque as colunas dos volumes que pousam na grande base são simultaneamente coisas muito contínuas, fazendo parte de um mesmo sistema estrutural que dá uma expressão muito uniforme à fachada.

No fundo, a fachada do edifício é composta por dois sistemas estruturais, em que o primeiro



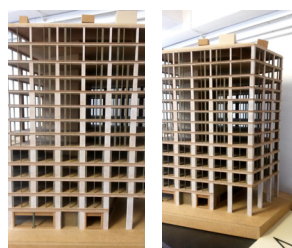
Europaallee Baufeld E, Zurique
Caruso St John, 2007-2013 (Fotografia do conjunto urbano e plantas)

são essas grandes peças criando uma estrutura vertical muito mais espessa e forte no contacto com a terra até ao topo da base, a partir do qual essa estrutura contínua se ia aligeirando em direcção ao topo nas torres. Ainda assim, há uma ambiguidade entre a marcação da torre e a marcação da base a uma cota que se relaciona muito com a parte antiga. Ao mesmo tempo que querem ser contínuas, destacam-se da base diferenciando os usos. Um pouco como Adolf Loos fez no edifício da Michaelerplatz em Viena, em que uma base comercial muito presente se sobrepunha um volume de habitação muito simples, separando os usos *à maneira dos nossos antigos mestres vienenses*.² Mas aqui, no edifício de Zurique, há uma subtilidade maior nessa demarcação, uma certa ambiguidade. Os elementos verticais desta estrutura suportam os pisos, dando à fachada uma expressão muito reconhecível como se de colunas que suportam arquitraves se tratasse. A espessura desses elementos horizontais também vai diminuindo a sua expressão na fachada no corpo das torres, mais leve.

A segunda estrutura que compõe a fachada são os elementos de betão pré-fabricado verdes muito mais delicados. No fundo são um sistema que permite desenvolver os diferentes e complexos programas do edifício mantendo uma coerência na fachada, que é mais simples na base, onde obedece a uma regra que permite que se coloquem paredes divisórias de escritórios no meio de cada janela e extremamente complexa nos pisos dos apartamentos, para absorver as inúmeras paredes divisórias dos quartos, salas e varandas. Há uma ligação muito forte entre o plano vertical da fachada e o espaço interior que este afecta. A disposição destes elementos verdes aparentemente aleatória e fragmentada dá à fachada das torres uma certa sensação de melancolia como se de um antigo edifício parcialmente arruinado se tratasse.

Toda a fachada é realizada em peças de betão pré-fabricado, autoportante na base, em que não há juntas de silicone. São como que grandes pedras recortadas de modo a que engatem umas nas outras. Nas torres, a questão das juntas não é tão importante porque são relativamente imperceptíveis do nível da rua. Os dois pisos superiores das torres são mais altos que os restantes e as coberturas são inclinadas com quatro águas, o que permite que os tectos do piso superior tenham uma forma diferenciada, mais rica. As grandes chaminés salientes servem as lareiras desses apartamentos, mas sobretudo todos os sistemas mecânicos necessários ao funcionamento do edifício. A base é mais baixa do que o máximo permitido no plano de urbanismo, para que se conforme mais com as alturas dos edifícios da cidade existentes naquela zona, e para que também dê a sensação de as torres serem mais altas, que se destaquem mais.

O piso térreo é extremamente complexo, com uma enorme arcada com pé-direito duplo na ponta, com um café fazia parte do plano urbanístico. Há ainda duas entradas para escritórios, duas entradas para habitação, frentes de loja, garagens, todas elas diferentes em carácter para dar uma presença mais articulada e rica na rua: Os grandes lintéis nas entradas para habitação são suportados por uma espécie de reentrância que parece remeter um pouco para uma gruta.



Europaallee Baufeld E, Zurique
 Caruso St John, 2007-2013 (Maqueta, fotografia da rua, amostras de betão, interior de um apartamento)

O betão pré-fabricado verde na arcada aparece suave como uma cortina que está entre a estrutura primária do edifício, e é pontuada por enormes caixilharias em alumínio douradas. As montras das lojas são muito ricas, com elementos totais de betão pré-fabricado num tom acastanhado muito escuro, entre os quais sobressaem delicadas peças verdes ligeiramente curvadas, como colunas muito polidas. O betão do grande lintel da garagem é vertido *insitu* usando os mesmos moldes do betão pré-fabricado dos lintéis da habitação. Há uma enorme variedade de elementos muito expressivos e formais que no seu conjunto podem não ser imediatamente identificados como belos, ou antes que podem ser vistos como algo que ultrapassa os limites do bom gosto, mas quanto a isso Adam Caruso afirma peremptório que *o bom gosto é tão fácil e tão aborrecido. O que é desafiante é estar próximo da vulgaridade. (...) Gosto de coisas que estão próximas desse limite.*³

O betão pré-fabricado com cimento autocompactante dá às peças uma grande densidade. São quase tão densas como aquele arenito comum usado em Zurique, e permitem usar peças totais com grandes comprimentos, que são montadas umas sobre as outras, sem a fragilidade óbvia de um revestimento aparelhado em placas de pedra. Nesse sentido, pode dizer-se que o betão pré-fabricado é mais pedra do que a própria pedra. Mas neste caso, o modo como o betão é vertido em moldes que dariam o relevo de um bujardado falso às peças de betão torna-as todas iguais, não há aquele pedaço do acaso que torna uma antiga estrutura em pedra tão rica texturalmente, e nota-se um pouco por aí que é um processo industrial, repetido, artificial, que se reflecte um pouco numa artificialidade da fachada. Ainda assim, devo admitir que não visitei esta obra, e que falo apenas do que me foi possível apreciar através de fotografias, desenhos e maquetes. Aí, sobressai essa presença com um carácter muito forte nas ruas de Zurique, e uma enorme capacidade de resolver programas tão complexos e tão distintos coerentemente num edifício que, tendo tanta variedade, não é assim tão grande.

Mas não foi só nas ruas de Zurique que os arquitectos encontraram os valores que pretendiam transmitir através da construção daquele edifício. Há uma reivindicação de outros valores, valores de arquitectura modernas que nem sempre são reconhecidas como tal ou suficientemente valorizadas no discurso da história da arquitectura. Foi também na escola de Zurique, na ETH, em que Adam Caruso dá aulas desde 2011 que alguns desses valores foram encontrados. Convivendo com uma enorme diversidade de pensadores da arquitectura europeia vindos de muitas culturas diferentes, há uma procura por reavivar temas e obras de arquitectos passados mas cuja obra pode ser relevante no presente, precisamente por se constituir uma alternativa às correntes modernistas principais, reafirmando uma série de valores históricos nas suas obras, ao mesmo tempo que criavam espaços para o homem do presente, mantendo um sentido de continuidade cultural na arquitectura.

Entre eles, encontram-se os italianos Ernesto Nathan Rogers, Giovanni Muzio ou Asnago



Europaallee Baufeld E, Zurich
Caruso St John, 2007-2013

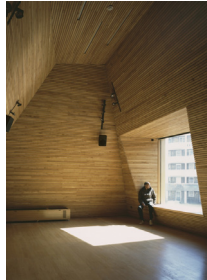
Vender. São arquitectos que, em vez de procurar a criação de uma nova cidade moderna para o homem do futuro, esforçaram-se por fazer projectos *incrementais que transformaram a escala e a capacidade da cidade, ao mesmo tempo que retendo um sentido da sua história*.⁴ Há, na obra destes arquitectos, uma tensão marcada entre o abstracto e figurativo, uma alusão à cidade em que se inserem, mantendo uma certa autonomia e liberdade artística na criação das formas fragmentadas. E sobretudo, sendo modernas, mantinham uma qualidade material incrível que dava uma grande dignidade às ruas da cidade, com as suas janelas de cores acastanhadas, a textura rica da pedra, os marmorites nas frentes de loja.

Em França, enquanto Le Corbusier propunha modelos teóricos para a cidade do futuro no pós-guerra, Fernand Pouillon construía milhares de fogos de habitação moderna em grandes edifícios que se tornaram parte integrante das cidades onde foram construídos em pedra, o que lhes dá ainda hoje um aspecto muito pouco desgastado. Mas sobretudo, não eram casas para os seres de um futuro imaginário que estava por vir, antes eram casas que respondiam muito directamente às necessidades quotidianas das pessoas que as iriam habitar naquele presente. Era uma arquitectura moderna no sentido em que respondia às necessidades da vida moderna. E é importante no sentido de aceitar e tirar o máximo proveito da realidade em que se insere.

No fundo, o que torna relevante a obra destes arquitectos modernos é que a sua essência não estava em querer sempre avançar, progredir, correr em direcção ao futuro. Temos que olhar para a frente, mas também podemos olhar para trás, e sobretudo olhar para o presente.

O projecto de Adam Khan para o New Horizon Youth Centre em Londres fala-nos nesse olhar. Há uma tensão entre o abstracto e figurativo, uma alusão aos edifícios e ao espaço do bairro onde se encontra mantendo uma certa autonomia e liberdade artística na criação da forma ambígua: banal, mas algo escultórica e fragmentada.

Actualmente é praticamente impossível construir grandes edifícios em pedra maciça como faziam Pouillon ou Asnago Vender, e por isso voltamos à ideia da materialidade do edifício de Zurique de Caruso St John, em que o betão procura ser mais pedra do que a própria pedra. Aqui, um só material consegue reproduzir a sensação de riqueza de um edifício com uma variedade enorme de pedras e texturas, desde a rudeza enorme daqueles lintéis cor-de-arenito, à superfície lisa e ondulante de uma espécie de cortina verde petrificada, às colunas elegantes de uma pedra verde como pórfiro ou escura como basalto. Lembro-me de Schinkel no Altes Museum em Berlim, onde com uma enorme economia de meios realiza um edifício riquíssimo em que o estuque substitui a pedra, e depois a complementa, e na riqueza dos agregados como as colunas e os pavimentos em marmorite que dão àquele edifício uma dimensão monumental sem a opulência esbanjadora que tinham, por exemplo, os edifícios mandados



Torre Velasca, BBPR. Ca' Bruta, Giovanni Muzio.

Via Tunisia 50, Asnago Vender. Via Andrea Vega 4, Asnago Vender. Via Andrea Vega 4, Asnago Vender.

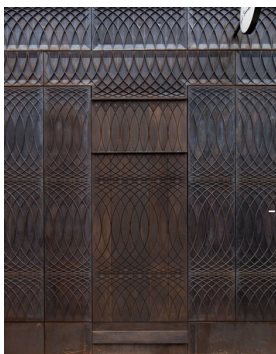
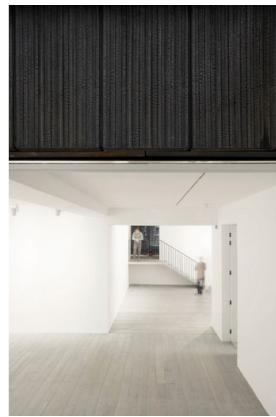
Ensemble Pantin, Fernand Pouillon. Ensemble Montrouge, Fernand Pouillon.

New Horizon Youth Center, Adam Khan

construir por Adolf Hitler na Alemanha. Lembro-me também da mesquita de Córdoba, em que a primeira fase de construção, mais rica, criou aquele sistema de arcos duplos feitos em tijolo branco e tijolo vermelho. Na última fase da construção da mesquita, quando a riqueza já não era a mesma, o efeito da materialidade branca e vermelha é alcançado com recurso a pinturas superficiais, e quem não estiver muito atento, não vai dar por esta 'falsidade'. Não sei se falamos de falsidade. Falamos de uma possibilidade da metamorfose da matéria, em que esta se vai adaptando aos tempos e aos meios numa espécie de luta pela sobrevivência muito ambígua, em que um material pode querer ser outro, e transformar-se, mas também pode querer reemergir sob a forma de outro material, como essas pinturas de Córdoba.

Lembremo-nos do betão da New Art Gallery de Walsall, que queria ser madeira. Quando o betão não quer ser pedra, quer sempre ser madeira, porque os dois andam lado a lado na sua génese. *Excepto quando quer ser tijolo.*⁵ Quando quer ser tijolo, o betão transforma-se em tijolo. E foi isso que aconteceu no edifício projectado pelos 6a Architects para o estúdio Juergen Teller em Londres. Quando os mesmos arquitectos transformaram um edifício antigo de habitação na Galeria Raven Row, em Londres, encontraram uma fotografia de quando o edifício tinha sido destruído por um grande incêndio. Impressionados pela resiliência da arquitectura da porta, que mesmo completamente queimada permanecia viva, usaram madeira queimada para revestimento dos lanternins da cobertura da nova sala de exposições, declarando que madeira queimada não é só destruição, também é um material de construção. Mas quando pretendiam tirar a mesma madeira do telhado e colocá-la na fachada da rua, perceberam que esta seria muito frágil para uma rua tão movimentada. Então a madeira queimada transforma-se em ferro, e sobrevive na nova fachada do edifício. O mesmo aconteceu ao desenharem uma loja para o estilista Paul Smith. Os tecidos da autoria do estilista não iam aguentar o peso e a força que uma fachada numa rua movimentada precisa. Os tecidos mudam, e o ferro volta a aparecer na fachada, agora com motivos e padrões textéis. A ambiguidade começa quando o ferro passa a ser madeira na porta, e os dois materiais são praticamente indistinguíveis.

Foi quando visitei a exposição de Jeff Koons na Newport Street Gallery, em Londres, que fiquei mais impressionado com esta capacidade de transformação da matéria. A escultura enorme com pedaços gigantes de plasticina amontoados como o pequeno amontoado de plasticina que o filho de Koons teria deixado por casa, era afinal alumínio policromado. Aquela grande massa tão expressiva como real, não era mais do que um artifício muito bem feito e impossível de descobrir, se não fosse pelo folheto que acompanha a exposição. Outro artifício eram aquelas duas bóias insufláveis ali metidas por entre as cadeiras brancas empilhadas. Aí, Koons revela-nos o artifício na própria obra: era impossível aqueles insufláveis continuarem cheios de ar ao mesmo tempo que estavam atravessados pelas cadeiras. Tratava-se, mais uma vez, de alumínio policromado. As cadeiras eram verdadeiras, daquelas de resina.

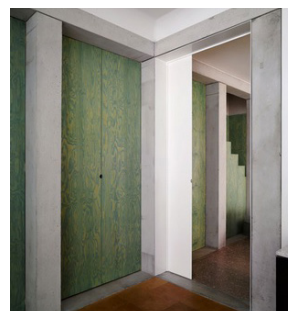


Altes Museum. Mesquita de Córdoba.

Juergen Teller Studio, London
6a Architects, 2011-2016

Raven Row Gallery, London. Paul Smith Store, London
6a Architects, 2009. 6a Architects, 2013.

Essa ambiguidade material, essa relação entre verdade e artifício, sente-se muito no projecto para renovação de uma casa em Bruxelas, quando a dupla belga OFFICE, Kersten Geers e David van Severen, colocam uma casa pré-existente sobre um pedestal de inúmeras colunas, onde passariam a ser as zonas mais públicas da casa. Ali, colunas de betão confundem-se com colunas de aço revestidas com madeira, colocadas quando há contacto com o exterior, para encaixar vidros e isolar termicamente. No fim, parecem-se todas com betão. Há uma certa desonestidade que ao mesmo tempo é muito honesta. Usam-se materiais ricos como o pavimento em couro acastanhado e enverniza-se de tal forma que parece algo plastificado, e depois, no espaço ao lado, familiariza-se um pavimento de betão com um pigmento acastanhado. O betão ganha a expressão quase do couro. As finas placas de madeira são tingidas de verde dando-lhe uma expressão mais rica, quase de mármore, do mármore verde que reveste as paredes do jardim. Há aqui, nesta desonestidade, uma enorme honestidade que possibilita a valorização de materiais pobres ao colocá-los no mesmo contexto que os materiais mais ricos. A abundância tão grande de materiais num espaço tão pequeno confunde-nos de tal forma que talvez nos esqueçamos de olhar para o real valor dos materiais por si só. Talvez por isso, em Zurique, Caruso St John utilizem tantos tipos de betão pré-fabricado e de caixilharias. No meio da confusão que é toda aquela diversidade de formas, cores, de feitios e de efeitos, sobressai o conjunto rico, mesmo ali na linha mais ténue do limite do bom gosto, onde Adam Caruso diz gostar de ficar.



Play-Doh. Seal Walrus (Chair)
 Jeff Koons, 1994-2014. Jeff Koons, 2003-2009
Urban Villa, Brussels
 OFFICE KGDVS, 2009-2012

- 1 CARUSO, Adam, *A conversation with Adam Caruso and Helen Thomas*, Hugo Santoalha, 2016
- 2 LOOS, Adolf, *Una Carta*
- 3 CARUSO, Adam, Conferência na Bélgica.
- 4 CARUSO, Adam; THOMAS, Helen, *Asnago Vender and the construction of modern Milan*
- 5 EMERSON, Tom, *Never Modern*

Ruído e silêncio.

When I was a child, I was always looking for the sound in the silence. So this was for me a kind of a miracle. This is a funny thing. I would be sometimes waiting by the piano in my house for the vacuum cleaner to stop. Because vacuum cleaners would make a lot of noise and I waited a long time for that moment of silence and then created the sound inside the silence. So this was for me a very big need. I needed to feel the sound in the silence. And then I started to learn very soon about these things, I think it was independent from all the influence I had from my grandfather. I was searching for that.¹

Quando eu era criança estava a entrar na escola. A arquitectura só veio ter comigo mais tarde quando, ainda criança, entrei nesta escola. Devo dizer que ao longo do pequeno percurso que me trouxe até aqui (que parecia tão gigante e tão infinito no início) fui apanhando algumas pedras, daquelas pedras mais bonitas de que vos falei no início, mas que fui guardando muito poucas. Maria João Pires fala-nos de duas coisas muito importantes para mim neste pedaço de conversa que transcrevi mais acima. A primeira, é a procura do som no silêncio. Para encontrar o som no silêncio, é preciso saber esperar pelo silêncio. A segunda, é a procura daquelas coisas que nos interessam mais. É ir construindo caminhos que ainda não existem, e que podemos reclamar como nossos. Quando eu era criança, desbravava terreno com os meus primos na casa da minha avó. Chamavamos-lhes atalhos, embora na maior parte das vezes o atalho fosse bem mais longo do que o caminho principal. Mas sentiamo-nos bem, porque eram os nossos atalhos, e encontrávamos sempre coisas mais bonitas e interessantes nesses caminhos-refúgio construídos à custa do suor e do sangue misturado com terra que nos manchava a ganga das calças rotas.

Uma vez² Peter Fischli contou uma história sobre como vivendo a sua infância numa *Casa Bauhaus* desenhada pelo seu pai arquitecto numa vila mais ou menos remota perto de Zurique, sempre sentiu algum desconforto porque sentia que as outras crianças, que estavam habituadas a uma certa imagem do que é uma casa, o escarneciam por viver numa *caixa de sapatos*. Fischli continua, mencionando o livro *O Idiota* de Dostoiévski, em que o primeiro idiota está mentalmente confuso e é enviado para a Suíça para se tratar. Um dia, nas ruas de Basileia, o idiota vê um burro. E ao apenas olhar para esse belo animal, curou-se de repente. O que o burro fez ao idiota, o livro *Learning From Las Vegas* de Robert Venturi fez a Fischli, disse ele. Mas com uma diferença substancial: Fischli não estava doente, e o burro era um pato. Esse pato era-lhe familiar de um modo retorcido, uma vez que crescera numa *caixa de sapatos*. As pessoas daquela pequena vila Suíça queriam ver uma imagem naquele objecto estranho.



The Big Duck , Flanders, NY

Algo que não entendiam tornou-se reconhecível para eles: como uma caixa de sapatos.

Num mundo sobrecarregado de informação, de referências, de imagens e de sinais, torna-se tudo muito confuso. É o ruído ensurdecador do aspirador, que engole mais e mais. Aquele ruído entediante e infinito que nos irrita e nos desorienta os sentidos e as emoções. No tubo do aparelho, ou se quiserem, nos cabos de fibra óptica que envolvem o mundo, ou no tubo do avião que o sobrevoa, as referências viajam, e os sinais viajam, a velocidades diferentes. E geralmente perdem o seu sentido original na tradução. Tornam-se pouco claros, como uma sinfonia de Mahler distorcida e abafada pelo som dessa máquina opressiva. Lembram-se quando éramos crianças e jogávamos ao *jogo do telefone* com os nossos amigos? Palavra passava palavra, e no fim normalmente saía asneira.

Peter Fischli mostra-nos uma imagem em que aparecem dois jovens japoneses. *Como podem ver, os sinais viajam e encontram uma nova casa. É difícil dizer se (estes jovens) são ignorantes ou vítimas da moda imitando Punks ingleses ou falsos Neonazis japoneses. Há nisto algo de assustador, grotesco e Pós-Moderno.* Fischli continua, dizendo que *esta ligação esquisita e obscura entre sinais e referências é algo com o qual temos que aprender a lidar. Já está um passo à frente, na direcção do Post-Nothing. Mais uma imagem que encontrei no campo da cultura Pop actual. (...) Ainda estou a tentar perceber o que esta expressão significa, mas soa-me bem. Soa como se pudéssemos dizer que a podemos encher com, digamos, nada. Na maioria das vezes, quando dizemos 'nada', referimos latentemente sobre todas as coisas que queremos excluir. (...)*³

Fernando Pessoa inventou a noção de heterónimos. Criava personagens dentro de si mesmo com diferentes nomes, diferentes atributos físicos, diferentes modos de escrever. Essas personagens até trocavam correspondência e críticas entre si e a maior parte das vezes, ninguém sabia quem era quem. Por vezes marcava reuniões como um desses heterónimos e aparecia como ele próprio, confundindo a pessoa com quem se encontrava. Não tenho a certeza se isto tem a ver com uma perda de identidade ou com uma multiplicação da mesma. O que me interessa é que isto lhe permitiu possibilidades infinitas, todo o tipo de trabalho sendo possível de realizar ao mesmo tempo sem perder coerência; uma multitude de imagens, de imagens fragmentadas em que as noções do próprio e o culto do individual parecem desvanecer. Isto pode dar lugar ou permitir uma existência geral, onde a condição humana emerge como um todo. Como talvez deva hoje em dia.

Então talvez os tipos possam desaparecer e os sinais possam tornar-se menos prevalentes, e a arquitectura possa interessar-se mais por aquelas emoções profundas com que todos nós nos possamos relacionar como um todo, através de material, cor, através da construção e outras qualidades inerentes, diferentes em cada situação. Levanta-se a questão do ecleticismo. Se um novo ecleticismo poderá ser uma resposta válida depois e apesar de tudo, agora desprovido de



Dois jovens japoneses
Peter Fischli (Fotografia mostrada em palestra)

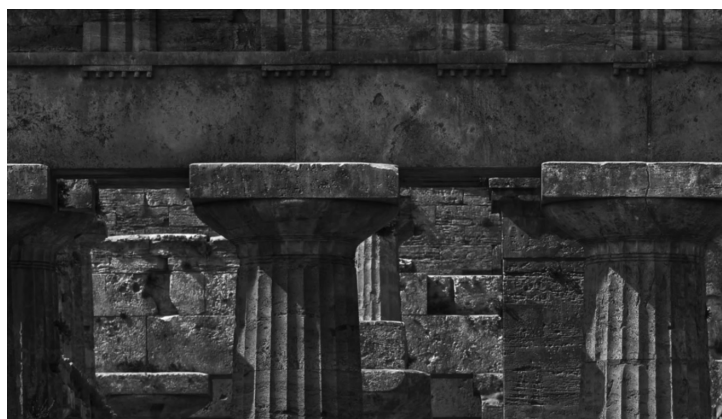
Japandroids
Post-Nothing, 2009 (Album Cover)

estilo e tipo, de restrições académicas, mas antes lidando com contexto, natureza e a humanidade como um todo.

Ouvi alguém dizer, não me recordo muito bem onde, algo como que a catalogação das espécies animais teria sido o verdadeiro pecado original do Homem. Depois ouvi Barry Bergdoll explicando as enormes qualidades programáticas de edifícios como a Ópera de Dresden, por Gottfried Semper ou a Ópera de Paris, por Charles Garnier, dizendo que *a redução de edifícios ao seu tipo - Neo-Barroco, Neo-Isto... - obscureceu da visão uma grande qualidade programática e de pensamento avançado que fez desta arquitectura, neste tempo, não uma arquitectura de nostalgia mas uma arquitectura de exploração progressiva.*⁴

Volta-se a fazer alguma luz na minha cabeça. Um certo silêncio, que agora posso preencher. E se a banda norte-americana *Dinosaur Jr* consegue construir poderosas e melancólicas paredes de som quase tão sublimadas como esmagadoramente físicas⁵ só com a distorção dos seus instrumentos e vozes, nós também podemos construir paredes que nos afectem os sentidos e nos aproximem mais da nossa condição existencial através da matéria, distorcida mas presente, física e palpável, ainda que algo sublimada.

A paisagem já se vai compondo ao fundo. As pequenas pedras que fui deixando para trás estão ali, no meu caminho. Deixei-as para que me guiassem quando quiser voltar a casa.



Templo em Paestum
Século V A.C.

- 1 PIRES, Maria João em entrevista com J Krishnamurti: *Silence, Music and the Arts*
- 2 FISCHLI, Peter, *Bauhaus: Art as Life - From Dessau to Las Vegas*
- 3 FISCHLI, Peter, *Bauhaus: Art as Life - From Dessau to Las Vegas*
- 4 BERGDOLL, Barry, *Henri Labrouste, Karl Friedrich Schinkel, Heinrich Hübsch and Architectural Romanticism in the 19th Century*
- 5 No seu álbum de 1987, *You're Living All Over Me*

Anexos.

A Conversation With Adam Caruso and Helen Thomas.

Hugo Santoalha

Porto, 23rd July 2016

18h30

Hugo Santoalha: Peter Fischli once told a story about how living his childhood in a Bauhaus House designed by his architect father in a kind of remote village near Zurich he always felt some discomfort as he felt the other kids, who were used to a certain image of what a house is, mocked him for living in a shoebox.

He then goes on to mention Dostoièvski's book *The Idiot*, in which the first idiot is mentally confused and sent to Switzerland for healing. One day in the streets of Basel, the idiot sees a donkey. And by only looking at this beautiful animal, he suddenly healed.

What the donkey did to the idiot, Venturi's book *Learning From Las Vegas* did to Fischli, he claimed. But with a substantial difference: Fischli was not ill, and the donkey was a duck. This duck was familiar to him in a twisted way, since he grew up in a shoebox. People from the swiss village wanted to see an image in it. Something that they didn't understand became recognisable to them.

Adam Caruso: As a shoebox!

HS: Exactly. My first question would be on how you look at this, at the importance of buildings as signs and their connection to recognisable images, specially in Walsall's Gallery as a cultural mark in the city, but also in projects like Zurich's Europallee being recognisable as a more or less ordinary, background part of the city.

AC: I mean, of course I have sympathy with what Peter Fischli is saying and of course, for Peter and I, Venturi is really important although I would say it's much more Complexity And Contradiction than *Learning From Las Vegas*. Maybe the fact that I'm from North America and that our practice is in London makes Las Vegas a little bit less... we have a little bit less optimism about Las Vegas than a Continental European does. Specially someone from Switzerland where things are so controlled.

Venturi was very important to our practice in the beginning and of course it's really important that people can connect to our buildings by seeing things or imagining that they can see



Haus Schlehtud, Meilen
Hans Fischli, 1950s

things that are familiar in them. But I think nowadays that the idea that your building looks like a duck or a shoebox... You know, in London there's a lot of new tall buildings and they all have these nicknames like the 'The Gherkin' and 'The Walkie-Talkie' and 'The Cheese Grater'. To me that somehow comes from a building as a 'Duck' or a 'Decorated Shed' and I guess what I think is, when the Jesuits got Vignola to design Il Gesù it was in order to make the catholics after the Reformation fear God and stay catholics, right? And they all understood the symbols of that church. The symbols were telling you, if you want to go to Heaven, pray and be a catholic. I think things have changed now, you know, not everyone is a catholic. People have different cultural backgrounds with personal histories. But that doesn't mean that Architecture should mean nothing, or that Architecture should just be dynamic, or different, or even that Architecture should be a shoebox or a duck.

I think that the culture of Architecture, at least in Europe, is deeper than that and people recognise it: "This is an urban house. And why is it an urban house? Because it's made of stone somehow, and the stone is articulated somehow, and it has windows and maybe it has colors in a way that remind you that this is how the good background buildings of Zurich use color". In our Europaallee building we looked a lot at, in Zurich, those buildings in the thirties and the forties which some of them are sandstone, some of them are stucco, but they have a greenish or a goldish color and it took us a year to kind of make the client understand what we were talking about. Then finally we walked around Bahnhofstrasse and places like that and we showed him these buildings and we had our precast samples and he goes: "ah!". He understood. Then he totally believed in what we were talking about, so it could just be about the color of a material or the way it feels or the way two materials come together or the way that you organise the facade, somehow that it has columns and beams, so it's not that it's symbolic because I don't think symbols work anymore but...

Helen Thomas: It's familiar.

AC: There's a familiarity and then somehow, I think for Europeans at least, we're lucky because I don't know how it works – and I think in Japan it works – I don't know in the Middle East how it would work; that even if we see a painting by Raphael of the Virgin and she has a blue cloak, we don't understand necessarily that the blue robe is a symbol for the Virgin Mary, but we do understand how beautiful this blue is and that it was something valuable, and actually the pigment was valuable, that's why it became a symbol for the Virgin, and somehow we still have an emotional level of response to that.

I think it's interesting that you talked about Peter Fischli because he's an artist and I think artists of his generation are really interested in the emotional connection that their audience can have to their work. That isn't about symbolism because Fischli/Weiss and that generation,



Casamento da Virgem
Raffaello, 1504

for them to do something symbolic would be crazy and so uncool, you know? But I think they are interested in how we emotionally connect to their work. Their work is not cool, like, cold. It's post-minimalist, they're interested in it affecting you emotionally and I guess we learned a lot from the generation before of artists and that generation and I think there's a way that Architecture can operate in an equivalent way, so it should have meaning. But maybe the meaning that you see in it, that I see in it, that Helen sees is slightly different because of our personal histories. And that's ok.

HS: That leads to the second part of my question, that has to do with your addition to Lasdun's school in Hallfield, that it can be recognisable as such, as a school, but also that in this project there seems to be a much more predominant focus in appealing to the children's senses specially through a strong constructive presence and interconnection between materiality and space.

It has to do with this project in particular and the emotional, intuitive aspects of buildings having in mind also the work of two artists. Katharina Fritsch who uses form and fabric to build funfair-like, popular world images while tending to avoid iconography, rather appealing to dreams or to immediate emotions like fear, joy and despair. On the other hand there's the abstract, monochrome work of Ad Reinhardt who, through technique, creates work that might look all the same at first sight but after taking the time to experience it, one starts to take notice on the presence of different little details and nuances, which maybe can be related somehow to everyday life and the routines of the user: the child, the teacher, the parents.

AC: Of course those are both artists that I'm interested in, although I would say probably Katharina Fritsch is someone we looked at more. Ad Reinhardt is a little bit too serious maybe, although he did do cartoons didn't he? I think he did. But Hallfield School I think at the beginning of the project what was important... We're sitting here at Siza's Architecture School and specially the little building that we did at Hallfield, it's so influenced by Siza. In about how you can make something that first of all gets a certain power from connecting to the existing landscape but also how can it be something in itself, and it was really difficult because it's so small, and we looked a lot at Siza because...

HS: I see the connection, specially with the Carlos Ramos pavillion which sits on the garden in the top of the Architecture School, facing the Pink House on the other side of the garden.

AC: Exactly. And then they work together as bookends, so you have the Lasdun building and the landscape which is really the strong thing about that project, because he left these old trees that were there before his project, and then our two buildings are bookending it.



Man and mouse
Katharina Fritsch, 1991-1992

The things you're asking... I mean of course there's an intuition about how you make the form and the way they're white on the outside and they...

HT: They were originally black, weren't they?

AC: Yes, they were originally black because the Lasdun school was originally black and we had an argument with the conservation people who told us we were wrong. We had a lot of difficulty getting permission for that school, even though the client was the council and they were also the people making it difficult for us. They said, "no, you're wrong, it was not black". And it was black, we know it was black because we had the drawings and we spoke to people who were in his office. Anyway, so then we changed it to white. If it was black it blended in more with the landscape and was more separate from the Lasdun building and when it was white it was more connected.

Then the inside it's the brick, and the idea was it was almost like going into a body which some of the teachers liked and some thought was a little bit too much because it's red, the brick, and it's really like, you know, going into my mouth and it's kind of red because of the blood and stuff, so it was a bit emotional and it was meant to be warm and like you're in a body when you're inside the school. When you're outside it was more reflecting the surroundings. But it wasn't more complicated than that, it's a very simple project because it was very little.

HT: The issue of it not being in the middle of the space, that was quite contentious too, maybe because often school buildings are made in the middle...

AC: Yes, it wasn't what anybody thought we would do, but then you explain it because there were some very practical reasons to do it, because the junior school is near the junior school and reception is next to reception; reception are one storey pavillions, the middle school is two storey. It was almost like a kind of reflection of what was there and about not ruining the atmosphere that was there, and we did it, you know, I think we didn't ruin it. But it was one of those projects where the existing building is a monument and there was a lot of pressure to somehow reinforce the presence and the atmosphere of it.

Walsall, similarly, is an earlier project and of course we were very interested that it felt like a house or like a castle on it's public theme but the shape, all of that in the end is intuitive, it's not a kind of precise reference formally. And I think we have these later projects where we were much bolder about making an explicit reference to, like I'm going to show in the lecture, Bremen, where we really explicitly refer to this Northern German architecture, in a Hanseatic city we make a Hanseatic building and the format of the building has something to do with that but also the material and the tectonic, everything has to do with an interpre-



Bremer Landesbank, Bremen
Caruso St John, 2011-2016

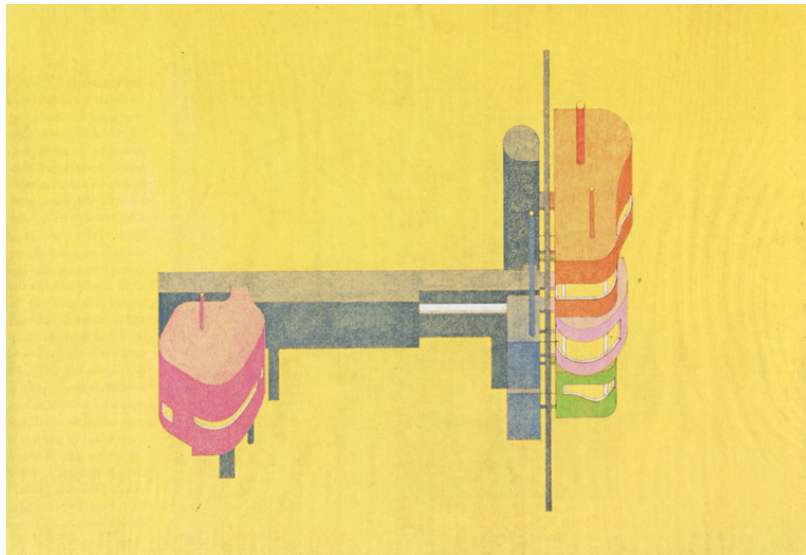
tation and not an academic interpretation, a completely free and artistic interpretation. It's our, english, understanding of Hanseatic architecture which is connected to English Arts & Crafts Architecture so it's quite connected, that german architecture, with Britain and it's very unconnected to anything happening in Germany in the last forty years but people understood it. I mean, the jury understood it, the city architect understood it, the client I think at the beginning didn't understand it so well but they mostly understand it now and they feel proud because it's their Landesbank so they're also a bank that's really about that city. They're not UBS or Credit Suisse, they're the Bremer Landesbank who support businesses in Bremen and that's another reason we thought that was relevant. But it's always completely not personal in that it's our personal fantasy, but it's our personal... It's always channeling these observations, these decisions we made. So it's always intuitive, and why do we decide it's the right thing to do? It's an intuition, it's not academic.

HT: But do you think you look at artists as much now as you used to?

AC: No, we look at Architecture more. I think when we started, looking at the work of the late sixties and artists like Fischli/Weiss or even artists contemporary with us, that was a way of escaping the kind of mainstream architecture. 1990s British Art was really powerful and to us 90s British Architecture was terrible. It was High-Tech and then it started to be Neo-Modern, it was all about style. I think looking at arts was a way of, you could say in our early projects because we were more worried, I think, about what we were doing, the buildings working more in terms of their construction and the effect in how we made them, so we were interested in Arte Povera and conceptual art in which the material would work in this really direct way. But then as you get more experienced you start to have the courage to use the language of architecture in that way. To use the language of architecture in a really direct way. And it took fifteen years to have that confidence. A long time, and also, we could use 19th Century architecture or 16th or 15th Century architecture, we could seriously use that to make our work. It takes a lot of experience, you need to learn a lot to do that and you also need guts I think, because it's not that it's become more prevalent to work that way, if anything it's become less prevalent, which I like of course. That's a nice thing.

(...)

We've been visiting early Siza projects and what's so amazing is how the peers of Siza... He's looking at specific things from history but also from his contemporaries and they directly affect him and he admits that they affect him, so... In this place the influence of John Hejduk is so clear and I've said it to somebody who knows Siza well and Siza says it, you know, and I heard in a lecture years ago Siza talked about teaching at Harvard and Gehry was there and the effect of Gehry's late 70s projects on, say, the museum in Santiago. Of course then he



Wall House 2, Connecticut
John Hejduk, 1973

does it in his own way, but isn't it amazing that he has such knowledge and sensitivity to the history of Architecture but then also of what's happening now and he's open enough to just do it. For him it is not that "this is Siza architecture, a misterious formula that only I can do and can't really talk to you about it because it's so personal", because he believes it's important to comunicate his relationship to the culture, to the history of architecture and I think that is important.

HT: So, Hugo, you're interested in history and continuity.

AC: Yes, so am I.

(laughs)

HT: So maybe we can say something about the books as well...

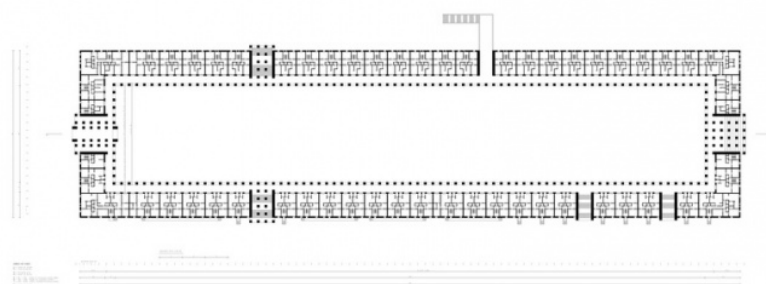
AC: Yes, do you know the books that we've done about Pouillon and Asnago Vender? She's really about that.

HT: Completely about that. Specially the Pouillon I think, in his interest in medieval French Architecture and how that becomes part of post-war architecture, I mean, what was the origins of that and your take on it, Adam? That's one of the reasons why you were interested in him...

AC: Well, that they're modern architects who didn't insist on the primacy of personal expression and personal invention.

HT: They had their own idea of technology.

AC: Yes, it wasn't about that everything is always about going forward. That you have to look back and look forward and you have to look at now especially and many architects - and Távora in Porto is one of them - that was their position. Of course modernism became... It's a kind of incredible PR success. Because it was a dead-end! And yet people are still so seduced by it, seduced by progress and modernity even though we live in a world where it's clear that progress will destroy this world. And actually what we need to do is consolidate and be a little bit more careful, you know, and of course architecture is a tiny part of that but... Fine artists never have that attitude about their work. They think it's a joke, the idea that art is moving forward, you know, it's preposterous to them. It's only because architects are so stupid that it has that currency still.



Climat de France, Algiers
Fernand Pouillon, 1954-1957

HT: Architects are deeply connected to the economy.

AC: Of course, that's the problem. So are artists now, actually.

HT: In a different way...

AC: Yes.

HS: So, what's your view on tradition, having in mind the house for Thomas Demand in the outskirts of Berlin where there seems to be a very direct formal relation between the old, neo-medieval fake wooden structure of the existing house and the new concrete facade.

AC: Very close connection, yes.

HS: Yet I've both heard Thomas and read the article in the a+u publication referring to a certain abstraction in that project. How do you explain this?

AC: I mean, that project's a really... You know, we had to do something. That's a house that has medieval bits of it but actually it was remade by a Nazi architect in the thirties, so it was like this Nazi version of medievalism and also, a Nazi version of an english Arts & Crafts House. It was not nice, you know, and it's not that all Nazi architecture is terrible but that... It was really stiff and pompous. And Thomas wanted it as a country house where he could go swimming in the lake, that was the main thing, that the lake is there. So we had to remake it, and it's also a monument and the monument status has to do with the Nazi part, so it was quite difficult. So yes, the concrete was like a way of making this garden... Because it had no garden facade, it had a toilet on the garden side, it only faced the other way. So we wanted to make this garden room by extending this half-timbering but of course we weren't going to do the half-timbering in fake wood again, so we made that part of the house in concrete so that there's something real about that, it's almost a kind of modern authenticity. But then of course it's made to look like the fake wood half-timbering so there's a kind of incredibly complex and linguistic thing about the appearance and the language of the house. I can't explain it, it's a bit intuitive but it was also then about making something that actually was tectonically different but visually looks almost the same in order to pull the house together to making it one thing.

But then the interior, it's very varied, so that the garden room is like a stone room, and then there was this very heavy wooden room in which we painted some of the timber to make this kind of Arts & Crafts big living room and then we made new rooms in wood and new rooms in plaster and tile, so the inside has an enormous variety, a bit like an english Arts & Crafts house, very medieval in spirit. I think it does really make the house soften and relax and it was



Northwest elevation / 北西侧立面图

Casa em Berlim
Caruso St John, 2013

really about, on the one hand consolidating this thing as a monument but on the other hand totally transforming its atmosphere so it's quite weird, because normally in a monument the atmosphere for us is a really strong thing that we want to keep and make stronger, but there we actually wanted to turn the atmosphere around, so it was quite weird.

HS: Because it's meant to be a house for a relaxed living in the countryside.

AC: Yes, in the country outside Berlin. Again though, it's totally intuition and you don't know how it's going to work or not. That was a client who was very involved in a good way in the development of the project but it really worked in the end and he really loves being there now. It is like that, it's like this...

HS: That's what matters in the end. Is there also a connection with Álvaro Siza here, specifically in the ceiling of the stair room of the house?

AC: Somehow. Somewhere there is. That was amazing, that was a really late move and Thomas said "I was there and I would demolish the ceiling and then we could make a space that's like..." and I said "No way Thomas, I'm not making a double-height space, that's a stupid idea!"; and then I went and I saw... "Oh, you're right". But then we did this thing which is like a baldachin, it's like a fabric thing and we made a model really quickly, we sent it to him, the photographs and then he phoned me and said "You guys... I think you're gonna do this and then you do something that's totally unlike what I thought!" And he couldn't believe it! It was what I thought he wanted, you know, so there was this kind of weird miscommunication and in the end it was such a good idea that he made us look at it, because you come up the new stair which is a really beautiful piece of furniture, like really sensual, and then you come up and there's a window and then this thing goes up like this and it's quite baroque, actually, totally surprising. So yes, that was... I wouldn't have done it if he wouldn't have pushed, but then we did something that was the opposite of what he thought we would do, you know, so it's really...

HS: And he enjoyed it even more.

AC: Yes, that's so nice. That's what a good client is.

HS: Thank you very much Adam.

AC: My pleasure.

A Conversation With Peter St John

Hugo Santoalha

London, 19th August 2016

9 A.M.

Peter St John: So you've come to London for your research.

Hugo Santoalha: Yes. And I've been to Walsall, Nottingham and Cambridge as well. I've actually been to Nottingham twice because the first time I spent a lot more time in Walsall than I originally planned, and when I arrived in Nottingham the gallery had already closed ten minutes before or so. So I went down to Cambridge, and then North to Nottingham again the next day.

PSJ: I haven't been to Walsall for like... I went for their tenth anniversary about six years ago, so... How was it?

HS: It was really nice...

PSJ: Yes? We did that building a very long time ago. There's some things I wouldn't do now!

(laughs)

HS: Like what?

PSJ: Like concrete. That was bloody difficult to do! I think it's a very serious building that one. There are things about it that have a kind of expansive generosity but also, I feel now that the architecture is a bit heavy. It was a very important building for us but also in the context of British Architecture. It was also very early. We won that competition when we were quite young and when we finished it... We were about thirty five, thirty six when we won it, so it wasn't quite our first building but it was almost our first building. I think it was our second building. We've done a little house before, so we were really trying to build everything that we've been imagining for many years into one thing perhaps. Now I look at that concrete and I think of that space in the center and it's quite dark. But the idea was to make it dark. I think I would have less... Your feelings about spaces change over time, so maybe I found that now I think that the arrangement of the ground floor with that children's gallery off to the left was a little bit too complicated. But I like it, off course I like it.



Nottingham Contemporary
Caruso St John, 2004-2009

HS: I like it a lot. I mean, I've only been there once but I think it works fine. For me what was impressive, because in books and photos the building seems a lot taller, what surprised me was that when you're actually there facing it, it has a scale that's more down to...

PSJ: Yes, it's not a loof is it? It has a good effect on the spaces around it. It was always planned to be the beginning of the reconstruction of that part of the town and I haven't seen what's happened. Is the pub with the pitched roof still there?

HS: Yes, I went there as well to have a drink and charge my phone.

PSJ: Right, because they were talking about knocking that down to build a big apartment building there. I'm glad you've seen it, it was an exciting time... So, I understand you have some questions?

HS: I didn't prepare anything in concrete to ask you before my trip to England. I had some disparate thoughts in my mind, which I've been trying to put together while on planes, trains and in hotel rooms at night after actually seeing some things and their surroundings for the first time. That means it might still be a little bit raw and confusing but I'm sure this conversation will help making everything clearer.

So, I'm going to start with a notion of the past being built by the present.

A desolation with the general panorama of architecture, which was a lot about style when you started, led you to search for alternatives and to find in fine artists - and not as much in architects contemporary to you - the ideals, the qualities, the material and emotional expression which you tried to transmit through architecture; but also to search for an alternative within the history of architecture which met those standards. Architectures that mostly reflected the present condition of daily life in a deeper way, which has a lot to do with the work of the artists of your generation.

What are your thoughts on this and on the importance of a tradition being something reclaimed, searched for, in an almost rebel way. I mean, how is it that after a moment without tradition, one does try to build a tradition?

PSJ: Those are very fundamental questions you are talking about right at the beginning there. (laughs) I don't know where to start, really, but I mean... You're asking why. For me it would start with architects that I really admired. I think almost everything with us starts by looking around and seeing the things that we like and making judgements and then trying to react to that.



History Faculty Library, Cambridge
James Stirling, 1968

Certainly if I was talking about the architects that influenced me most, that would be James Sterling, an architect who's an incredible inventor of formal architecture and yet never approaching the kind of formal complexity of superstar architects today because architecture was always, I think, grounded in forms that one could feel an affinity to as kind of symbols, and then distort it so that you could always recognise things in the imagery whether it was a kind of relationship to, let's say, Gothic Architecture or Victorian Gothic Architecture or almost religious forms or in found industrial buildings. And I'm talking personally, like one kind of very affecting body of work where I really felt there was an incredibly powerful work of architecture that affected me in a way that I could understand why.

And then the work of Álvaro Siza especially, which has such an extraordinarily complex bringing together of aspects of a kind of normality and tradition with formal invention and distortion. The way in which in his buildings there's an imagery buried in the form which you can always see. A kind of figure in the character of the building or in the nature of the space. You can always see: "well yes, that's a... that looks like a Baroque Church" or "there's a beautiful whole here" and yet it's overlayed with a fantastically delicate playfulness in how he appropriates it into his own language.

And maybe the common theme there has always been that that feeling of power comes from working with forms that you recognise, that are familiar. I mean, I'm saying very obvious things but... I think that the powerful thing about post-modernism and let's say art movements that I'm very interested in – particularly Pop Art, I suppose – is that there is that normal content which drives your reaction to something, you recognise it. And really talking about the opposite which is kind of a level of abstraction that you see in a lot of architecture which we just decided at some point that was something that we were not interested in. We weren't moved by it.

When you talk about tradition I wonder what you really mean by that word, because it's a much more complicated strategy that we're interested in than what perhaps people might think when we talk about tradition. We're not traditional architects. I can think of many architects who follow much more closely real traditions and work with a vernacular or a particular language and we're much more ambiguous than that. To me that's not necessarily about looking at the cultural history of a particular situation and trying to go with it. It's often not that at all, it's often making much more peculiar choices about architectural cultures that we're interested in that we think are relevant and much more peculiar choices about what's interesting and not interesting. I think it's very important to feel the freedom of an artist to choose all sorts of things that may not have that conservative association of working with traditions.



Igreja de Santa Maria, Marco de Canavezes
Álvaro Siza, 1990-1997

HS: So it's not academic, it's a much more intuitive approach. You look at things and then choose within what you've seen, what's more interesting to you. But it has much more to do with how something affected you, and finding ways to bring those feelings and emotions to the realm of present construction and of the built environment of today.

PSJ: Yes, it is about that. Some people think that we're academic architects but I don't think we really are. We're trying to be intelligent architects, we're trying to be knowledgeable but we're not academics and we're not writers either even though there is writing. Yes, we're... it's entirely intuitive I think. It's trying to take interesting material that feels relevant and to play with it, to make something new out of its interpretation.

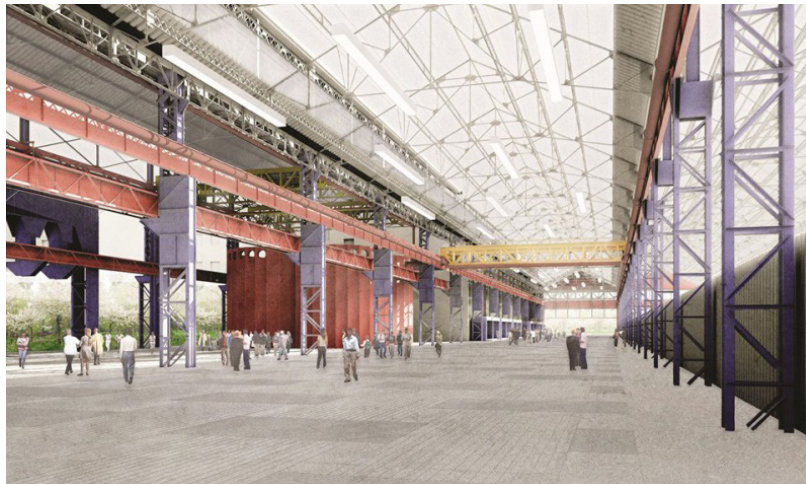
HS: Nowadays I can see a bigger relation to contemporary architects in your projects, such as the School in Lille. The industrial scenery was also present in projects such as the ones in Walsall and Nottingham, yet in Lille there seems to be a close relation to Lacaton & Vassal in seeing volume as space – which is very present in your earlier works as well – but specially in the use of the materials given by the construction industry in a more direct way. Why is it?

Does it simply have to do with the very specific regulations of current construction in France, or is it rooted in a deeper understanding of a traditional relation between architecture and industry as a human craft of which Jean Prouvé is an exemple I can think of; Or is this discontinuity – if it is actually such – in your work a search for a new unity with the industry in the way of someone like Schinkel, specially in his Bauakademie project where there seems to be a search for an overall improvement on industrial architecture as part of the city through careful drawing and detailing.

Do you see it as a way of redeeming the industry? How does that articulate and conciliate with works such as the square in Kalmar where every stone seems to be carefully put in its place and everything seems to be made individually by men?

PSJ: Well I think that's a very interesting question about Lille. It's certainly true that... Well, I wish... Adam should answer that question because he's been driving the construction of that project. But I think we both really enjoy the work of Lacaton & Vassal, the kind of energy that comes from thinking inventively about construction and a kind of emotional toughness of building things roughly, with integrity, even though they are in their nature very fragile, almost kind of nothing systems.

But certainly nothing to do with Jean Prouvé who to me is totally different. A kind of inventor/sculptor in metal which I associate with the High-Tech Architecture who greatly admired Prouvé. That's another kind of fetishistic attitude towards construction. I really like the idea of



Escola de Hotelaria, Lille
Caruso St John, 2011-2016

using folded metal to make structure but then the formality of it really turns me off, by which I mean the sort of aesthetic of curves and surfaces which is very different from Lacaton & Vassal which is really about found systems I think, not designing. It's like trying not to design.

Lille is related to that but also different I think, I mean, what is very interesting to us is the way in which when you build in different countries you come across different attitudes towards how buildings are procured and how they're built and different cultures have different strengths in construction. That's very interesting, I was always fascinated by the way in which when Álvaro Siza made a building in Holland he was able to really feel as it belonged in that situation. Not just in its architectural language but also in its whole feeling of construction at every level, he was thinking about how to do a building in that totally different culture. So building in France has been very interesting and an education. We've had to accept a totally different standard of construction, much rougher, much quicker, much cheaper than we're used to.

HS: Was that attitude present in the beginning of the project or did it develop into that?

PSJ: No, it was from the beginning. You've recognised a number of things and this reference that you've made to Schinkel is absolutely true. One of the special things about that project is the use of color and it was Adam's idea to revive the original colors in which the steelwork was painted, the kind of reds and yellows and oranges, because those were the colors that it used to be painted with, and all the paint had to be taken off because it was lead poisonous paint, so all of the steelwork had to be blasted back to bare steelwork and repainted. But we reinstated the colors making some reference to the kind of polychromy that Schinkel's generation of architects discovered in classical buildings, and the Beaux-Arts tradition but even to High-Tech architecture. It was making all of those references but particularly to classicism and the idea that you could, even in the crudest of industrial buildings, try and introduce a grandeur with the formality of the shapes and the colors and the details that was almost temple-like.

The repetition and organisation of all of those systems of cladding and windows and rooms was a part of that idea I think, so it was interesting to look at very basic façade systems and to juxtapose those with the brick building elevations and as a result to make both feel more delicate because of the way the glass surface meets the brick surface on the corner with a frame makes everything feel quite thin. There's lots of... You know, that building is our most Aldo Rossi-like project as well. It was very much in our thinking to try and make an almost De Chirico-like arrangement of buildings and sort of urban space between the new and the old buildings with these incredible big pitched roof shapes, to try and make a city out of those elemental forms and the colors. So there were a lot of references in that project. Have you been to see it?



Piazza d'Italia
Giorgio de Chirico, 1951 (Oil on canvas)

HS: Not yet, I haven't. Is the school already working?

PSJ: Right. I haven't seen it finished either, we're going in September. It's just about to open, i think it opens in a week or two.

HS: My next question is about identity. I was in Nottingham Contemporary last Wednesday and was lucky enough to see every part of the building, even the storage and staff offices as well as art displays by Michael Butler and Yelena Popova.

Specially Yelena Popova for me, because the work consisted of an almost imperceptible blend between the pigments and the textile of the canvas they were applied upon at first and up-close; but afterwards, at a distance and with the change in natural light through the skylights, ghost-like images emerge and disappear connecting with our deeper feelings, whatever our origins or backgrounds might be. Have you seen this?

PSJ: No, but I've seen the photographs. In the catalogue I've seen a picture but not the whole show. That's interesting. What's the scale, is it like a room you're talking about or a wall?

HS: This specific part of the exhibition is in one of the gallery rooms, the one with all square angles. The scale isn't that big, there are three or four paintings hanging on each wall. They're all connected. When you enter the gallery and turn to your left to look at those artworks closer to you, you only see color nuances, with slight variations but with a very close connection to the textile. If you look at the other end of the room then you'll start to see something kind of recognisable but as you approach it, it starts to disappear. And then you look back and see the place where you've just been filled with images and kind of start to understand it. These aren't very formal images either, in a sense that they're not clear images, rather being filled with an inherent aura, with a recognisable yet intangible identity that seems to surround them.

I was also lucky enough to be there almost at the beginning of a tour guided by a young man presenting his PhD. He mentioned Portuguese writer and poet Fernando Pessoa to my surprise. Pessoa invented the notion of heteronyms. Are you familiar with him?

PSJ: Only a tiny bit, yes I know the name but it doesn't really mean a lot to me.

HS: He created personas within himself with different names, different physical attributes, different ways of writing. These personas even exchanged correspondence and critiques between themselves and most times, nobody knew who was who. Sometimes he would make appointments as of these personas and then show up as himself, confusing the person he would meet.



After Image
Yelena Popova, 2016

PSJ: Right, I see (laughs)

HS: I'm not sure if this has to do with a loss of identity or a multiplication of it. What interests me is that this allowed him infinite possibilities, all kinds of work being able to be done at the same time without losing coherence; a multitude of images, of fragmented images where the notions of the self and the cult of the individual seem to fade. This might give way or allow a general existence, where the human condition as a whole emerges. Like maybe it should nowadays.

So maybe types can fade away and signs can become less prevalent, and architecture can be more about deeper feelings relatable to all of us as a whole, through material, color, through construction and other inner qualities, different in every situation. Do you see your work as such? Is eclecticism a valid answer after all, now devoid of style and type, of academic restrictions, but rather dealing with context, nature and humanity as a whole?

PSJ: You should... You write very well. It's interesting, your questions. They're not really questions, I mean, you have a question mark at the end but they're not really questions are they? They're your speculation on what's interesting. Obviously you write very well but if you're interested in architecture you should channel your energy into designing, or become a writer.

I think I understand what you're talking about, and I think you're talking about a kind of subtlety that we are interested in. You know, architecture is a struggle and you really work very, very hard to perfect your ideas and to do something interesting and yet often you get feedback that people don't understand or don't see it the same way that you do and people have trouble knowing what you're really saying and we also find different cultures, different countries understand our work more than other countries. I think in Britain we're not necessarily very clearly understood.

The kind of references you're making to eclecticism... I think that's true. I think ideally we're trying to constantly react differently to things and to make projects that touch you in different ways and at different levels perhaps. I don't think I can make a direct connection to the work of art you're talking about at the beginning but it sounds very nice that it's kind of been installed in a way that makes your relationship to it special. I think what you're talking about is a kind of idea that the work isn't strident or clear in its character but it's more complicated in that your relationship to it is dependent on all sorts of things, like where you're from... You can understand it at different levels. You might miss it but it might still feel right. You might not understand it but it still might feel like it belongs there, and I like that idea. I don't like architecture that's too obviously trying very hard to stand there in front of you and get in



Coate St, London
Caruso St John, 1999–2001 (Office)

your way. So I recognise the things you're talking about there without being able to say that there's a direct relationship.

But the kind of ambiguity of how you understand something and that you might, as an architect, go to one of our projects and see all sorts of things in it that you've mentioned, I really like that, your understanding all the kind of different conversations that Adam and I have had when we've been working on the project, I like that. But then there's a kind of contribution to the city and what other people think, at Lille, and I think that project is very special in the idea that it is trying very hard to show how found structures can be brought back in a way that has an energy, that has an excitement and a dignity about it, and it's not ordinary. Those buildings are not banal which I think is the way, if you lived in Northern France, you might see them. So I think it was important that we've transformed them into something that has much more spirit than just a restoration. That wouldn't have been enough.

But I like that kind of... I think what you're talking about is a sort of subtlety to the way one operates. There's lots of different levels at which something affects you, I like that idea.

HS: Following that thought on offering something to the city, which is very important, what are your thoughts on the notion of not considering buildings as isolated objects but to respond to the context not only by conserving it but by transforming it?

Mainly the drawing of public space. Most architects talk a lot about façades, volumes, concepts, but rarely do we hear anyone talk about vegetation, grounds or pavements. In peripheral areas, public space tends to lose qualities. Everything seems to stand on its own. How can this be improved without resorting to better materials: can the wall, the façade, the vertical plane, solve it all?

PSJ: What's your point about gardens, are you saying we ignore it? I'm not sure...

HS: No, I'm talking about architects in general who maybe don't often think of that enough as a central part of their work. Specially in the outskirts, as you start going further away from city centers the quality of materials and connections seem to fade, and I wonder if there's a way to respond to that.

PSJ: Well, that's inevitable isn't it? I don't think you can avoid that. I think there is a tendency for architects not to give enough attention to the quality of spaces between their buildings and certainly in Britain, I don't know how it is in Portugal, but in Britain the role of the landscape architect, a kind of conscious design of spaces is very poor, it's a very underrated profession with very little public understanding or investment and often it's done but to a very pathetic



Stortorget, Kalmar
Caruso St John, 1999–2003

standard. I think it is very important.

I mean, in our architecture we talk a lot about façades and that's a different way of seeing buildings than seeing architecture as a kind of formal, sculptural piece. The façade is like a sort of mirror that you look at it and it looks back at you. If you think of it that way, it has more of an effect in the space in front of it than maybe the space to the side of it or around it. It tends to reinforce a sort of frontality which can have, I think, a very good effect on the feeling of the space. With Kalmar for example, there was always the idea that the buildings around it were all standing around and looking at it. There was a direct relationship between the built material, surface of the ground and the edge. It's a very important idea. So we do spend quite a lot of time thinking about the design of the surfaces on the ground and patterns and trying to give a hierarchy and a special quality to certain spaces and less to others. There's a difference between a public square and a street in the suburb but to me they're both equally strong as places. I find one can be very interested in how housing in a suburb works in its relationship to landscape. I think it's something architects aren't sensitive enough to, on the whole, and landscape is very much a part of what a good architect's sensibility should be.

I don't know if I answered your question. I'm trying to think of some examples in our work, I mean, we did a project that was very special to us a long time ago for a french housing developer and we were working in these suburbs doing a very large amount of housing and we worked with a very good french landscape architect who came up with a beautiful design for a sort of a shared garden which spread over the whole suburb. It was like a park but houses were in the park. I guess we were thinking of these fantastic suburbs in Chicago and Buffalo in America that were planned by Frederick Law Olmstead where the whole suburb feels like a park. I wish we had more opportunity to do projects like that but it's not... When you're in the suburbs rarely do you find clients that are willing to architects about that. I think we got off your subject, was that what your question was about?

HS: Yes, it does answer some of it. I also wanted to know if you can think of little ways of intervening in a place in the suburbs which has no qualities and everything is on its own, without real connections, without spatial quality for proper human life and interactions. Small interventions to kind of turn it around, not in a new project but working with what's already there.

PSJ: I'm sure there are. I mean, when you say that it reminds me of this little project we made in Lincolnshire which is one of my favorite buildings that we've designed. You can go to see it if you want. It's lived in by my wife's aunt, it's a family building.

HS: The house in Lincolnshire? Yes, I'd love to see that. It's one of my favorites as well.



Housing Development, Bordeaux
Caruso St John, 2005

PSJ: Yes. They're always keen to show people. That has I think some of what you're describing. We decided to make a conscious effort not to make a piece of modern architecture but to try and design something that was working with the language of the suburb, really, the banality of the suburb, the pitched roof shapes, the kind of free standing little building in the garden and the kind of standard building materials like the brick and the cement tile roof. And also the idea of a garden all around, we really tried to, you know... a view out of a window... We really tried to engage with that spirit in a way that I think is really special. Really works very well and the one thing it has, this pitched roof, it has inside a kind of vault so again, it's a little like the conversation about the school in Lille. It suddenly feels generous like a little Palladian Villa in the landscape. I really like that sort of idea that even though it's modest, it has a grandness. I don't know what the emotional equivalent would be but it's like a sort of dignity amongst very normal, modest situations which is special.

HS: It's very surprising as well, that when you enter that house it becomes this big volume space inside.

PSJ: Yes it is! We entered that building, as we always do, for the national architecture awards and the jury didn't visit it because they just look at the outside and they think it's boring, so they didn't go in! (laughs) They sat in the car outside and decided not to enter the house. And in the inside, it's completely the idea. So yes, there are always those things... When you get older you don't have time to give that attention to those small things. You miss them. But I think that when I see those beautiful little houses that Álvaro Siza designed as a young man, you see every architectural idea was there already in the first five houses. It's amazing. So special, that something so small...

HS: My next question has to do with education. Modernism, revolution, concepts and originality are still being taught as the main way by some teachers and some schools around the world. Do you think it's why it's still so prevalent in today's practice? Can one teach a tradition or is it claimed by each individual? And what is the relation between theory and practice in your own experience as a teacher?

PSJ: I think that question is too simplistic really. If I'm honest I think that in London I don't know what people are actually teaching students and it concerns me. London is unusual, it's a very wealthy and attractive city so lots of students come to London. The architectural schools are, I think, surprisingly poor given that situation. The school where I studied, The Architectural Association, I don't even know what kind of architecture it represents but it certainly couldn't be pigeonholed as just being inventive or original or as just being modernist, that's an over simplification. I honestly don't know. You go in their website, you look at the pictures and you can't tell what on earth the conversations are about, it's very unclear really. I think



Casa Avelino Duarte, Ovar
Álvaro Siza, 1981-1985

that's not satisfactory, I think it's probably very influenced by american academicism. It's also very uninteresting at the moment, there's a lot of talking and then when we look at the work it's very elaborate drawings of buildings that look very boring. And it's very uninteresting, very generic without clear thought.

I think it's quite a bad time in architectural schools generally. I can't speak for Portugal but I think it's different from when I was a student, where there was more respect for the intellectual position within architecture. Now I think that's very little. Interesting architects are practicing, not teaching, and they're not giving as much thought to ideas, they're giving more thought to business. I think that's generally true. So I really think it's quite important that we teach. You do have to give quite a lot in order to preserve the time for teaching, my life would be much easier if I didn't teach.

I wouldn't be able to say what we're reacting against, it's not like I'm fighting a battle against something. I'm fighting a battle just to preserve some things that I think are precious in architectural education in London, that is, teaching at London Metropolitan alongside other interesting teachers, particularly Florian Beigel and Philip Christou and my friends Stephen Taylor, Tony Fretton. We all teach there and we're all kind of trying to contribute towards a school which is interested in the city, interested in real social situations, interested in construction...

And the upsetting thing is that other architects think the school is boring, that architects should be more imaginative. That's irritating because that's actually a kind of anti intellectual conversation and there's a lot of very bad work being done in architectural schools now, that has nothing to do with good architecture. There's a whole generation of very poor teachers in London now.

HS: But in the London Metropolitan that's not the case?

PSJ: Every year it gets a bit weaker. I think it's been stronger and I think I'm one of the number of people that want to continue that tradition. Adam and I taught there for about eight years in the beginning of our practice and a lot of the people in our office come from that school. Adam's experience in Switzerland is different, it's a totally different situation because there architects are treated differently, it's a more wealthy country and there's a really strong architectural culture. So all these situations are different. But I'm not sure where I think really good teaching is happening now, I can't honestly say where I think special teachers are working except perhaps for Switzerland.

HS: So maybe it has to come from oneself to search and work for the things that are import-



Half Moon Theatre, London
Florian Beigel, 1979-1985

ant because teachers aren't giving us that.

PSJ: Yes, I think it's always like that isn't it? People search for things, like you've come here because you've identified with things that you think are interesting in our work and everyone does that in their own way. But I think the situation is quite confusing now. Which architectural magazines would you read where you really feel you have an affinity with what they're saying, it's quite a difficult... Just like architectural schools, there's an awful lot of shit. Somehow the standards are slipping I think. It's getting more and more difficult to find these pockets of things that are special. You don't know where they are, I think they're disappearing. And it's very important to try and create your own energy and assemble your own set of things that you think are special and make your own work out of that.

HS: Thank you very much Peter.

PSJ: Thank you.

Referências bibliográficas.

- ÁBALOS, Iñaki.** *A boa vida : visita guiada às casas da modernidade*; trad. Alícia Duarte Penna. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BENJAMIN, Walter.** *Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900*; Lisboa: Relógio de Água, 1992
- BERLAGE, Hendrik Petrus.** *Thoughts On Style, 1886-1909*; trad. Iain Boyd Whyte. University of Michigan: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1996
- CARUSO, Adam.** *The Feeling Of Things*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2008
- CARUSO, Adam.** *The 'Malmö Konsthall'*. London: AA Files Issue 41, 2000
- CARUSO, Adam; THOMAS, Helen.** *Asnago Vender and the Construction of Modern Milan*. Zurich: gta Verlag, 2015
- CARUSO, Adam; THOMAS, Helen.** *The Stones Of Fernand Pouillon*. Zurich: gta Verlag, 2015
- CURTIS, William J.R.;** Denys Lasdun: architecture, city and landscape. London: Phaidon, 1999
- ELIOT, T.S.;** Ensaios de Doutrina Crítica; trad. Fernando Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997
- GRASSI, Giorgio.** *Arquitectura Lengua Muerta y Otros Escritos*. Barcelona: Ediciones del Cerbal, 2003
- HEIDEGGER, Martin.** *Ser e Tempo*; trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002
- HERZOG, Jacques.** *The Hidden Geometry of Nature*, in MACK, Gerhard (ed.) Herzog & de Meuron 1978-1988 *The Complete Works*, Volume 1. Basel: Birkhauser, 1997
- LOOS, Adolf.** *Escritos I* (Adolf Opel y Josep Quetglas, ed.) Madrid: El Croquis Editorial, 1993
- LOOS, Adolf.** *Escritos II* (Adolf Opel y Josep Quetglas, ed.) Madrid: El Croquis Editorial, 1993
- QUINTÃO, José.** *O Pavilhão Carlos Ramos: colectânea de textos de professores e estudantes*; coord. José Quintão. Porto : Faup publicações, 2008.
- RODRIGUES, José Miguel.** *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*. Porto: Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva; Edições Afrontamento, 2013
- ROSSI, Aldo;** *La arquitectura de la ciudad*, 10ª ed. Barcelona : GG, 1999
- SCALBERT, Irénée and 6a Architects.** *Never Modern*; Zurich: Park Books, 2013
- SEMPER, Gottfried.** *The four elements of architecture and other writings*; transl. Harry Francis Mallgrave, Wolfgang Herrmann. Cambridge: University Press, 2010
- STAKE, Robert E.;** *A Arte da Investigação com Estudos de Caso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012
- STORR, Robert.** *September. A history painting by Gerhard Richter*; London: Tate Publishing, 2011
- SIZA, Álvaro.** *01 Textos*. Porto: Civilização Editora, 2009
- SIZA, Álvaro.** *Uma Questão de Medida/Entrevista com Dominique Machabert e Laurent Beaudoin*; trad. Vera Cabrita. Casal de Cambra: Caleidoscópio Editora, 2009

TESSENOW, Heinrich. Trabajo Artesanal y Pequeña Ciudad. Murcia: COAATM, 1998

USPRUNG, Philip. *Caruso St John: Almost Everything*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2008

VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: M.O.M.A., 2002

VENTURI, Robert; IZENOUR, Steve; SCOTT-BROWN, Denise. *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*; trad. Justo G. Beramendi. Barcelona : Gustavo Gili, 1978

Periódicos:

2G Nº 34. *Sergison Bates*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2005

2G Nº 63. *OFFICE Kersten Geers David Van Severen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2012

A+U Architecture and Urbanism Nº534. Caruso St John Architects. Tokyo: A+U Publishing Co., 2015

As built. *Caruso St John architects*. ed by Aurora Fernández. Vitoria-Gasteiz: A+t Ediciones, 2005

Arquitecturas de Autor 13. *Works Caruso St John Architects*. Universidad de Navarra: T6 Ediciones, 2000

El Croquis Nº 166. *Caruso St John 1993 2013*. Madrid: El Croquis Editorial, 2013

San Rocco Nº6. *Collaborations*. Venezia, 2013

Websites:

http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=25&did=119407

<https://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/annie-ar.html>

<http://www.carusostjohn.com/text/the-malmo-konsthall/>

http://exclaim.ca/music/article/sharon_van_etten_explains_open-ended_nature_of_are_we_there

<http://www.bdonline.co.uk/peter-st-johns-inspiration-housing-at-the-gallaratese-quarter-by-aldo-ros-si/5034513.article>

<http://www.priberam.pt/>

Filmes:

Annie Hall, Woody Allen, USA, 1977, 93min, color

Paris, Texas, Wim Wenders, USA, 1984, 147min, color

Conferências/entrevistas.

BERGDOLL, Barry; *Henri Labrouste, Karl Friedrich Schinkel, Heinrich Hübsch and Architectural Romanticism in the 19th Century*; Ljubljana, 2014. Disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=pXcuy-9bO7zQ>

CARUSO, Adam; DEMAND, Thomas; *Meeting Architecture: l'architettura e il processo creativo*; British School At Rome, Roma, 2013 e disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=Ty7-u9KjHck>

CARUSO, Adam; ST JOHN, Peter; *The Presence of Connstruction*; The AA School of Architecture, 1998, disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=UmbLDLhmJSk>

CARUSO, Adam; *The Fallacy of Modernism*, conferência de Adam Caruso na Universidade de Portland, 2015 e disponível para consulta em <https://vimeo.com/117992127>

CARUSO, Adam; *Almost Everything*, conferência de Adam Caruso na Centre for Fine Arts, Brussels, 2011 e disponível para consulta em https://www.youtube.com/watch?v=mLXXOM_5K-A

EMERSON, Tom; *Never Modern*; The AA School of Architecture, 2014 e disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=p8P5HQB3uz4>

EMERSON, Tom; *Lecture in Centre for Fine Arts*, Brussels, 2015 e disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=Uo1NfMzfWlk>

FISCHLI, Peter; *Bauhaus: Art as Life - From Dessau to Las Vegas*; Londres, 2012. Disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=RO-x-qOkR5A>

GEERS, Kersten; VAN SEVEREN, David. Conferência em Columbia, 2015, disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=Ndr4CytL7dw>

MARCHAND, Bruno; *Álvaro Siza e Robert Venturi nos anos 70: a influência do «incluir tudo»*, conferência no Porto, 10 de junho de 2015 e disponível para consulta em <https://vimeo.com/136627108>

PIRES, Maria João; *Entrevista com J Krishnamurti: Silence, Music and the Arts*, 2016, disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=-3JqR8ndkO8>

PIRES, Maria João; *Interview for the Fryderyk Chopin Institute*, 2012, disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=aEVNwYl6ybs>

SANTA-MARÍA, Luis; conferência no Porto, 2012, integrada no ciclo *Prática(s) de arquitectura* e disponível para consulta em <http://www.tv.up.pt/videos/sorot6mh>

SERGISON, Jonathan; BATES, Stephen; *On Continuity*. Harvard, 2014, disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=PgOk0qCbKSc>

SCOTT-BROWN, Denise; *Mayhew's Architecture*, Harvard, 2013, disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=6Hk-ce67Zlc>

Iconografia.

pág. 11- Fotografia do autor.

pág. 13- <http://cdn4.pitchfork.com/news/54112/3c9d7884.jpg>

pág. 15- Três capturas de ecrã do filme Paris, Texas.

pág. 17- <http://www.caruso.arch.ethz.ch/archive/references/project/521>

pág. 19- Fotografia do autor.

pág. 21- <http://www.carusostjohn.com/projects/kings-cross-central/>

pág. 23- Captura de ecrã do filme Annie Hall

pág. 25- <http://img.gawkerassets.com/img/18uucpteywmyvjpg/ku-xlarge.jpg>

pág. 27- <http://www.carusostjohn.com/projects/nagelhaus/>

pág. 29- <http://www.carusostjohn.com/projects/nagelhaus-venice-biennale/>

pág. 33- <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/confrontation-2-7695/?&categoryid=56&p=1&sp=32>

pág. 35- <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/september-13954>

pág. 37-

(topo) RODRIGUES, José Miguel. O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura. Porto:

Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva; Edições Afrontamento, 2013, p.23

(centro) RODRIGUES, José Miguel. O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura. Porto:

Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva; Edições Afrontamento, 2013, p.23

(baixo) <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/37/38/55/3738552aa98901f68252b0c85ccac408.jpg>

pág. 39- http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder_gross/caspar-david-friedrich-frau-am-fenster-03174.html

pág. 41- http://www.etsavega.net/dibex/imatges/Tessenow_15.jpg

pág. 43- <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/8b/9e/9d/8b9e9d515b5600ed1de18faf67fbd86e.jpg>

pág. 45- <http://www.caruso.arch.ethz.ch/archive/references/project/376>

pág. 47-

(topo) <http://www.caruso.arch.ethz.ch/archive/references/project/376>

(centro esq.) <https://bertrandterlindeninarchitecture.files.wordpress.com/2010/03/88a-plans-coupe-en-long-et-vue-de-lelevation-sur-rue-dune-maison-en-rangee-dans-la-cte-jardin-de-hellerau-heinrich-tessenow-arch.jpg>

(centro dir.) Imagem retirada da conferência: SERGISON, Jonathan; BATES, Stephen; *On Continuity*. Harvard, 2014, disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=PgOk0qCbKSc>

(baixo) <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/8c/fb/30/8cfb30d6e050600dddf2c1db2a5c1371.jpg>

pág. 49-

(cima) <https://www.pinterest.com/pin/361554676311550020/>

(centro) El Croquis Nº 68/69+95, p.27

(baixo) http://payload29.cargocollective.com/1/6/207359/2892164/vista%20rua_800.jpg

pág. 51- <http://www.caruso.arch.ethz.ch/archive/references/project/3>

pág. 53- <https://moma.org/collection/works/161415?locale=pt>

pág. 55- <http://www.helenebinet.com/photography/architects/sigurd-lewerentz.html>

pág. 57- Imagem retirada da conferência: *Never Modern*; The AA School of Architecture, 2014 e disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=p8P5HQD3uz4>

pág. 59- http://66.media.tumblr.com/a93887a9e0724180b4e38153b217eea7/tumblr_n4eol75uFs1qdst-wzo1_1280.jpg

pág. 61- San Rocco Nº6. *Collaborations*. Venezia, 2013

pág. 65- <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/4b/39/6c/4b396c5523364032180651f1f925e371.jpg>

pág. 67-

(cima) <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/families-11/the-liechti-family-5752/?&categoryid=11&p=1&sp=32>

(centro) Imagem cedida por Caruso St John Architects

(baixo) As built. *Caruso St John architects*. ed. Aurora Fernández. Vitoria-Gasteiz: A+t Ediciones, 2005. p.125

pág. 69-

(cima) Planta cedida por Caruso St John Architects

(centro) <https://iqbalaalam.files.wordpress.com/2011/07/smithsonsmkapril11-021alt.jpg>

(baixo) <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/11/4b/33/114b333ce8b9fb5d1ba8953f00699974.gif>

pág. 71-

(cima esq.) Fotografia do autor.

(cima dir.) <http://assimsefazaqui.blogspot.pt/2013/10/a-proposito-de-arquitetura.html>

(baixo) <http://www.dezeen.com/2011/10/05/carlos-ramos-pavilion-by-alvaro-siza/> e El Croquis N° 68/69+95, p.27

pág. 73-

(cima esq.) Fotografia do autor.

(cima dir.) Fotografia de Helene Binet, cedida por Caruso St John Architects

(centro esq.) Fotografia do autor.

(centro dir.) <http://www.carusostjohn.com/projects/chiswick-house-cafe/>

(baixo) <http://www.carusostjohn.com/projects/chiswick-house-cafe/>

pág. 75-

(cima) Fotografia de Helene Binet, cedida por Caruso St John Architects

(baixo) Fotografia de Helene Binet, cedida por Caruso St John Architects

pág. 77-

(cima) Fotografias de Helene Binet, cedida por Caruso St John Architects

(baixo) Fotografias do autor.

pág. 79-

(cima) <http://images.adsttc.com/media/images/55e6/2871/4d8d/5dc1/4700/015c/slideshow/stockholm-2.jpg?1441146987>

(baixo) http://67.media.tumblr.com/tumblr_m6v0n0BQhG1qztueno1_1280.jpg

pág. 83- Imagens retiradas dos painéis do concurso para a New Art Gallery de Walsall, à excepção de duas imagens na coluna da direita:

(segunda a contar de cima) Fachada do Natural History Museum. Fotografia do autor.

(terceira a contar de cima) Piazza del Campo. <http://file.aperion.it/slir/w800-h600/cafi/8/1/811291036620.jpg>

pág. 85-

(cima) Fotografias de Helene Binet, cedida por Caruso St John Architects

(baixo) El Croquis N° 166. Caruso St John 1993 2013. Madrid: El Croquis Editorial, 2013

pág. 87-

(cima) El Croquis N° 166. Caruso St John 1993 2013. Madrid: El Croquis Editorial, 2013

(centro) Fotografias do autor.

(baixo) Fotografias de Helene Binet, cedida por Caruso St John Architects

pág. 89-

(cima) Fotografias de Helene Binet, cedida por Caruso St John Architects

(centro) http://www.6a.co.uk/projects#_raven_row

(baixo) http://www.6a.co.uk/projects#_raven_row

pág. 91- Fotografia do autor.

pág. 93-

(cima) <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c6/fe/8f/c6fe8f3efa74133523ecc2f8f0a41b33.jpg>

(baixo) Imagens retiradas dos painéis do concurso para a New Art Gallery de Walsall.

pág. 95-

(cima esq.) <http://florenceitaly.ca/attractions/palazzovecchio.html> - imagem tratada pelo autor

(cima dir.) <http://www.helenebinet.com/photography/architects/caruso-st-john.html>

perfil urbano retirado dos painéis do concurso para a New Art Gallery de Walsall.

(centro) El Croquis N° 166. Caruso St John 1993 2013. Madrid: El Croquis Editorial, 2013

(baixo esq.) Fotografia de Helene Binet, cedida por Caruso St John Architects

(baixo dir.) <http://www.landscapeinstitute.org/casestudies/photo/Wals1337858609P.jpg>

pág. 97-

(cima) <http://sergisonbates.com/en/projects/public-house-walsall>

(baixo) Fotografia do autor à exceção da primeira a contar de cima na coluna da direita, <http://www.carusostjohn.com/projects/house-lincolnshire/>

pág. 99-

(cima) <http://www.carusostjohn.com/projects/house-lincolnshire/>

(centro) imagem dos esboços retirada da conferência SERGISON, Jonathan; BATES, Stephen; *On Continuity*. Harvard, 2014, disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=PgOk0qCbKSc>

(centro) <https://pt.pinterest.com/pin/319966748505944822/>

(baixo) <http://sergisonbates.com/en/projects/housing-stevenage>

pág. 103-

(cima) A+U Architecture and Urbanism N°534. p.79

(centro) A+U Architecture and Urbanism N°534. p.80-83

(baixo) planta: A+U Architecture and Urbanism N°534. p.80; foto: http://images-01.delcampe-static.net/img_large/auction/000/317/236/053_001.jpg

pág. 105-

(cima) El Croquis N° 68/69+95

(baixo) A+U Architecture and Urbanism N°534.

pág. 107-

(cima) Fotografia do autor.

(centro) http://jlcg.pt/additional_work/flor_da_rosa

(baixo) Fotografia do autor.

pág. 109-

(cima) <http://rubens.anu.edu.au/htdocs/laserdisk/0241/24159.JPG>

(baixo) <https://pt.pinterest.com/pin/507499451737772636/>

pág. 111- <http://www.carusostjohn.com/projects/lycee-hotelier-de-lille/>

pág. 113- <http://www.carusostjohn.com/projects/lycee-hotelier-de-lille/>

pág. 115-

(cima) <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=61>

(centro) <http://www.bdonline.co.uk/peter-st-johns-inspiration-housing-at-the-gallaratese-quarter-by-aldo-rossi/5034513.article>

(baixo) Fotografia do autor.

pág. 117-

(cima) fotografias retiradas da conferência de Adam Caruso e Peter St John em Columbia, disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=00r4icy46Sk>

(baixo) <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c0/a5/45/c0a545e1f762ae7ef47382d1c80afb24.jpg> e <http://www.quondam.com/31/3124m.htm>

pág. 121-

(cima) <http://carusostjohn.com/projects/stadtraum-hauptbahnhof/>

(baixo) Plantas cedidas por Caruso St John Architects

pág. 123-

(cima esq.) Imagem da conferência CARUSO, Adam; The Fallacy of Modernism, conferência de Adam Caruso na Universidade de Portland, 2015 e disponível para consulta em <https://vimeo.com/117992127>

(cima dir.) Fotografias do autor.

(baixo) Imagens da conferência CARUSO, Adam; The Fallacy of Modernism, conferência de Adam Caruso na Universidade de Portland, 2015 e disponível para consulta em <https://vimeo.com/117992127>

pág. 125-

(cima esq.) <http://www.kusterfreyfotografie.ch/architektur/europaallee-zuerich-caruso-st-john-bosshard-vac->

quer/

(cima dir.) <http://carusostjohn.com/projects/stadtraum-hauptbahnhof/>

(centro) <http://carusostjohn.com/projects/stadtraum-hauptbahnhof/>

(baixo eq.) <http://carusostjohn.com/projects/stadtraum-hauptbahnhof/>

(baixo dir.) http://66.media.tumblr.com/158c02156c2dd8e7f33aeadaf6b621a46/tumblr_inline_n4dzpbHM-nY1qkukxg.jpg

pág. 127-

(cima eq.) <http://static3.absolut-milan.com/wp-content/uploads/2011/01/torre-velasca.jpg>

(cima dir.) <https://pt.pinterest.com/pin/156148312058465232/>

(cima meio) CARUSO, Adam; THOMAS, Helen. *Asnago Vender and the Construction of Modern Milan*. Zurich: gta Verlag, 2015

(cima baixo) CARUSO, Adam; THOMAS, Helen. *The Stones Of Fernand Pouillon*. Zurich: gta Verlag, 2015

(baixo) <http://adamkhan.co.uk/#project-472> e Fotografia do autor no centro das 3 fotografias pequenas.

pág. 129-

(cima eq.) <http://larryspeck.com/wp-content/uploads/2015/07/2015-2087.jpg>

(cima dir.) <http://cf1e203.uf.daum.net/image/1928B4365076A1961A99E3>

(baixo) <http://www.6a.co.uk/>

pág. 131-

(cima eq.) <http://www.jeffkoon.com/artwork/celebration/play-doh-0>

(cima dir.) [http://www.artnet.com/WebServices/images/1l867051llgB9TCfDrCWBHBAD/jeff-koon-seal-walrus-\(chairs\).jpg](http://www.artnet.com/WebServices/images/1l867051llgB9TCfDrCWBHBAD/jeff-koon-seal-walrus-(chairs).jpg)

(baixo) <http://www.officekgdvs.com/>

pág. 135- http://www.americansuburbx.com/wp-content/uploads/2012/11/bigduck_0.jpg

pág. 137-

(cima) Imagem retirada da conferência FISCHLI, Peter, *Bauhaus: Art as Life - From Dessau to Las Vegas*; Londres, 2012. Disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=RO-x-qOkR5A>

(baixo) <https://i.ytimg.com/vi/7wnr35oxALE/maxresdefault.jpg>

pág. 139- Imagem retirada da conferência EMERSON, Tom; *Never Modern*; The AA School of Architecture, 2014 e disponível para consulta em <https://www.youtube.com/watch?v=p8P5HQD3uz4>

pág. 145- http://images.tate.org.uk/sites/default/files/images/haus_schlehtud_fischli.jpg

pág. 147- <http://cf1e229.uf.daum.net/image/182BAC014CA9A90F14CD3C>

pág. 149- <http://bigpicture.site.seattleartmuseum.org/works/mann-und-maus/>

pág. 151- <http://afasiaarchzine.com/wp-content/uploads/2016/08/Caruso-St-John--Bremer-Landesbank--Bremen-9.jpg>

pág. 153- https://c1.staticflickr.com/1/691/23702489942_d361857332_b.jpg

pág. 155- <https://pt.pinterest.com/pin/457819118345739099/>

pág. 157- A+U Architecture and Urbanism N°534. p.80-83

pág. 161- Fotografia do autor.

pág. 163- Fotografia do autor.

pág. 165- https://portugueseearchitectures.files.wordpress.com/2014/05/1343060676_1263479715_002_161.jpg?w=360&h=360&crop=1

pág. 167- <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=135514082>

pág. 169- http://www.villaggioglobaleinternational.it/sala_stampa/events/archivio_img/hd/img132_1822.jpg

pág. 171- <http://www.yelenapopova.co.uk/communities/8/004/006/341/888//images/4629896239.jpg>

pág. 173- Fotografia do autor.

pág. 175- <http://www.carusostjohn.com/projects/stortorget/>

pág. 177- <http://www.carusostjohn.com/projects/housing-development-bordeaux/>

pág. 179- <https://archeedomus.files.wordpress.com/2014/08/casa-duarte-retro-2.jpg?w=500>

pág. 181- <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/1a/98/3f/1a983fe807f572488c37637c81f2e08f.jpg>

Por decisão pessoal, esta dissertação não foi escrita segundo o novo acordo ortográfico.

obrigado.